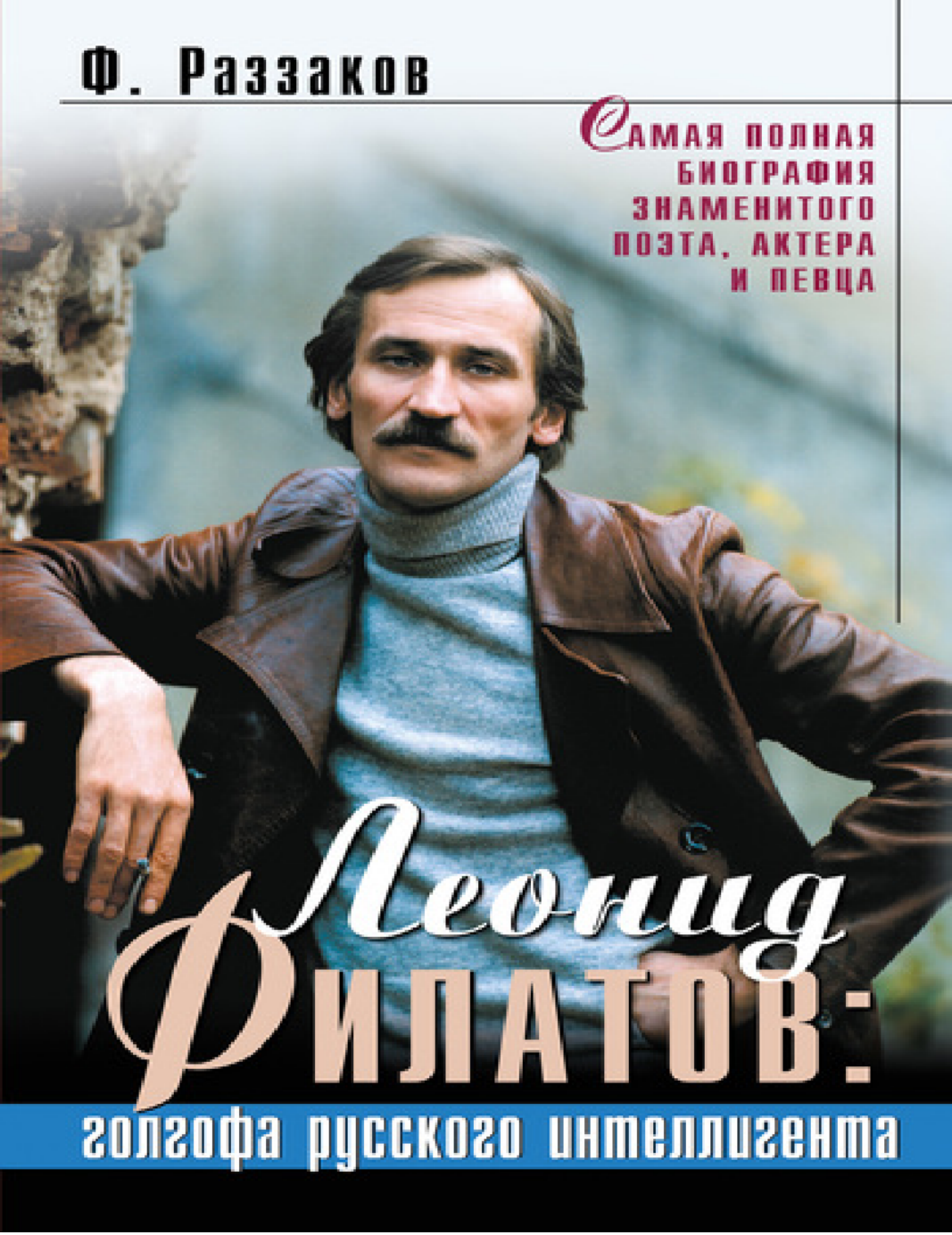
Ф. Раззаков

Самая полная биография знаменитого поэта, актера и певца



Леонид Филатов:

голгофа русского интеллигента

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Талантливый человек талантлив во всем. Еще ребенком Леонид Филатов вырастил необыкновенную розу, за что удостоился путевки в «Артек». Так он и шел по жизни – ярко, решительно, бескомпромиссно. Актер, режиссер, поэт, драматург – во всех этих ипостасях он добился убедительного и заслуженного успеха. Он по праву был и остается по сей день кумиром миллионов зрителей и читателей.

В книге прослеживается жизненный путь Леонида Филатова, совпавший с глобальными переменами в жизни страны. Во всей сложности и драматизме воссозданы взаимоотношения Филатова с режиссером Театра на Таганке Юрием Любимовым, актерами Владимиром Высоцким, Валерием Золотухиным. Детально воссоздана ситуация раскола легендарной Таганки глубоко и трагично пережитая актером.

«Чтобы помнили» называлась знаменитая авторская телепрограмма Леонида Филатова. Эти слова стали девизом его блистательной жизни.

- Федор Раззаков
  - Часть первая
    - Глава первая
    - Глава вторая
    - Глава третья
    - Глава четвертая
    - Глава пятая
    - Глава шестая
    - Глава седьмая
    - Глава восьмая
    - Глава девятая
    - Глава десятая
    - Глава одиннадцатая
    - Глава двенадцатая
  - Часть вторая
    - Глава тринадцатая
    - Глава четырнадцатая
    - Глава пятнадцатая
    - Глава шестнадцатая
    - Глава семнадцатая
    - Глава восемнадцатая
    - Глава девятнадцатая
    - Глава двадцатая

- Глава двадцать первая
- Глава двадцать вторая
- Глава двадцать третья
- Глава двадцать четвертая
- Глава двадцать пятая
- Глава двадцать шестая
- Глава двадцать седьмая
- Глава двадцать восьмая
- Глава двадцать девятая
- Глава тридцатая
- Глава тридцать первая
- Глава тридцать вторая
- Глава тридцать третья
- Глава тридцать четвертая
- Глава тридцать пятая
- Глава тридцать шестая
- Глава тридцать седьмая
- Глава тридцать восьмая
- Глава тридцать девятая
- Глава сороковая
- Глава сорок первая
- Глава сорок вторая
- Глава сорок третья
- Глава сорок четвертая
- Глава сорок пятая
- Глава сорок шестая
- Глава сорок седьмая
- Глава сорок восьмая
- Глава сорок девятая

○ Часть третья
- Глава пятидесятая
- Глава пятьдесят первая
- Глава пятьдесят вторая
- Глава пятьдесят третья
- Глава пятьдесят четвертая
- Глава пятьдесят пятая
- Глава пятьдесят шестая
- Глава пятьдесят седьмая

○ Хроника жизни и творчества Леонида Филатова
○

Федор Раззаков
Леонид Филатов: голгофа русского интеллигента

Часть первая

Глава первая
В Ашхабаде городе…

Леонид Филатов родился **24 декабря 1946 года** в Казани. Его отец – Алексей Еремеевич (1910 г.) – был геологом-радистом, мама – Клавдия Николаевна (1924 г.) – сменила несколько профессий. По иронии судьбы, до того, как пожениться, оба родителя будущего артиста носили одну и ту же фамилию – Филатовы. А познакомились они во время войны благодаря… почте. Клавдия Николаевна тогда работала на заводе, а Алексей Еремеевич воевал на фронте. И вот однажды на заводе всем девушкам раздали списки солдат, которым нужно было написать письма на фронт (была в годы войны такая форма поддержки тыловиками бойцов, на деле символизировавшая единение армии и народа). Увидев в списке своего однофамильца, Клавдия Николаевна выбрала его и в тот же день написала ему теплое послание. Спустя несколько недель ей пришел такой же теплый ответ. Так между молодыми людьми завязалась переписка. А чуть позже, когда Алексей Еремеевич получил кратковременный отпуск, молодые встретились и понравились друг другу еще больше. В итоге сразу после войны они поженились.

Спустя чуть больше года у молодых родился сын Леня, которого можно было смело причислить к так называемым «детям Победы» – поколению людей, родившихся в первую пятилетку после войны (в **1945–1949 годах** в стране был отмечен всплеск деторождаемости, что вполне естественно – нация должна была восполнять тот колоссальный людской урон, который понесла за годы войны). Из этого поколения «детей Победы» позднее выйдут многие известные люди, так что Леонид Филатов угодил в достойную компанию. Назову лишь некоторых из этих людей:

Полад Бюль-Бюль оглы (**4 февраля 1945**), Никита Михалков (**21 октября 1945**), Юрий Антонов (**19 февраля 1945**), Леонид Якубович (**2 августа 1945**), Ирина Печерникова (**2 сентября 1945**), Евгений Петросян (**16 сентября 1945**), Геннадий Хазанов (**1 декабря 1945**), Вячеслав Добрынин (**25 января 1946**), Владимир Гостюхин (**10 марта 1946**), Владимир Пресняков (**26 марта 1946**), Семен Морозов (**27 июня 1946**), Игорь Старыгин (**13 июля 1946**), Николай Бурляев (**3 августа 1946**), Михаил Боярский (**26 декабря 1946**), Марина Неелова (**8 января 1947**), Вячеслав Малежик (**17 февраля 1947**), Елена Соловей (**24 февраля 1947**), Татьяна Васильева (**28 февраля 1947**), Юрий Богатырев (**2 марта 1947**), Светлана Тома (**24 марта 1947**),

Наталья Варлей (**22 июня 1947**), София Ротару (**7 августа 1947**), Ольга Остроумова (**21 сентября 1947**), Владимир Ильин (**16 ноября 1947**), Валерий Харламов (**14 января 1948**), Владимир Винокур (**31 марта 1948**), Владимир Носик (**3 апреля 1948**), Наталья Гундарева (**28 августа 1948**), Игорь Костолевский (**10 сентября 1948**), Ирина Муравьева (**8 февраля 1949**), Николай Еременко (**14 февраля 1949**), Валерий Леонтьев (**19 марта 1949**), Юрий Куклачев (**12 апреля 1949**), Алла Пугачева (**15 апреля 1949**), Любовь Полищук (**21 мая 1949**), Александр Панкратов-Черный (**28 июня 1949**), Ирина Роднина (**12 сентября 1949**), Александр Градский (**3 ноября 1949**) и др.

Но вернемся к нашему герою.

После войны отец Филатова устроился работать геологом и поэтому редко появлялся дома, пропадая в основном в экспедициях (в фильме **1957 года** «Дом, в котором я живу» актер Михаил Ульянов сыграл именно такого геолога – вечно отсутствующего в поисках лучистого колчедана). Пока его не было, Клавдия Николаевна одна растила сына, успевая не только заниматься хозяйством, но еще и работать. Так продолжалось до **1953 года**. Потом между супругами произошел серьезный разговор, который привел к распаду семьи. Клавдия Николаевна, будучи женщиной гордой и сильной, собрала свои нехитрые пожитки, взяла в охапку шестилетнего Леню и уехала подальше от мужа – в столицу солнечной Туркмении город Ашхабад.

В те годы этот город насчитывал порядка 400 тысяч жителей и постоянно расширялся. В **1949 году** был принят в действие первый Генеральный план застройки города, который должен был придать городу более современный вид. Согласно ему ветхие дома, построенные еще до революции, подлежали сносу, а на их месте должны были возводиться целые кварталы новых домов. Но поскольку Филатовы попали в Ашхабад в самом начале этого процесса, они первое время жили в коммуналке. Правда, в центре города – возле нового университета.

В школу Филатов пошел позже своих сверстников: не в **1954 году**, а на год позже. Дело было в его здоровье: в детстве он переболел сильным воспалением легких. Память об этом у него осталась потом на всю жизнь. Причем не о самой болезни, а о докторе, который его лечил. Тот, чтобы успокоить мальчика перед болезненными уколами, пообещал ему подарить самолетик. «Я поверил, – рассказывал впоследствии Филатов. – Не просто поверил – полгода надежда не угасала. Самолетика того я так и не дождался. Зато выздоровел…»

Когда мама привела Леню записываться в школу, учителя сказали: «Какой-то он слабенький у вас, чахлый, не потянет,

давайте годик подождем». Спустя год Филатов набрал нужные кондиции и был зачислен в 1-й класс ашхабадской школы № 6. Ему повезло: тогда в СССР было снова введено совместное обучение мальчиков и девочек, поэтому он стал учиться в смешанном классе, что все-таки намного интереснее, чем если бы его одноклассниками были одни мальчишки. Мальчишек Филатову хватало и во дворе, где он проводил большую часть своего времени. Клавдии Николаевне уделять много внимания сыну было недосуг, поскольку ей приходилось работать сразу на трех (!) работах, да еще заочно учиться в Московском экономическом институте.

Детство Филатова совпало с судьбоносными событиями в стране: когда ему едва исполнилось шесть лет, умер И. Сталин (**март 1953**), а спустя полтора месяца после его девятого дня рождения случился XX съезд партии (**февраль 1956**), где Н. Хрущев разоблачил культ личности «вождя всех народов». В стране задули ветры перемен, началась так называемая «оттепель», которая наложила отпечаток на все последующие поколения советских людей.

Несмотря на то что Филатов еще достаточно юн для того, чтобы глубоко вникать в суть происходящих в обществе перемен, однако в стороне от них он не остается. Ему просто не дают это сделать. В школе чуть ли не каждую неделю проходят политинформации, где сами школьники готовят короткие доклады о последних свершениях, случившихся в стране. Поскольку свершения тогда шли нескончаемой чередой, это создавало в обществе атмосферу небывалого подъема, когда даже незначительные события воспринимались людьми как эпохальные.

Например, в Москве открыли кинотеатр «Мир» (**28 февраля 1958**) – радуется вся страна, поскольку это самый крупный в Европе панорамный кинотеатр, и, значит, СССР в этом деле впереди планеты всей. Вступила в строй Волжская ГЭС (**август 1958**) – и снова есть чему радоваться, поскольку и эта ГЭС одна из крупнейших в Европе.

Еще большую гордость за свою страну охватывала советских людей, когда СМИ доносили до них сообщения о куда более значимых событиях, вроде состоявшегося в Москве Всемирного фестиваля молодежи и студентов (**июль 1957**) или запуска в космос первого спутника (**октябрь 1957**).

Как и миллионы советских детей, Леня Филатов в те дни радовался успехам страны и сам стремился соответствовать этим успехам. В четвертом классе он был юннатом (любителем природы) и вырастил огромную желтую розу, за которую получил

медаль ВДНХ и путевку в лучший пионерский лагерь страны – «Артек».

Тогда же Филатов впервые взялся за перо – стал баловаться стихами. Это не было случайным, поскольку наш герой больше имел склонность к гуманитарным наукам, чем к точным (последние ему не давались и учителя его просто «вытаскивали»). Стихи он писал «правильные», этакие басни на самые актуальные темы, почерпнутые им либо в газетах, либо в разговорах со взрослыми. Например, в те годы в советской прессе много места уделялось такой проблеме, как выбор молодыми людьми своего трудового пути. Руководствуясь лозунгом «Все профессии важны!», газеты призывали молодежь не чураться никакой работы и смело идти не только в престижные профессии (типа актеров, журналистов, юристов и т. д.), но и пополнять ряды рабочего класса. Под влиянием этих разговоров Филатов в **1960 году** написал басню под названием «Домашнее задание и Колино призвание».

Мама папе говорит:
«Коле путь везде открыт!
Пусть актером Коля будет,
Через сцену выйдет в люди!
А потом, быть может, скоро
Станет кинорежиссером.
Я заметила давно:
Часто ходит он в кино!»
Отвечает папа: «Коле
Нужно быть в авиашколе.
Пусть помажет руки в масле…»
Мама крикнула: «Ужасно!
Алексей! Ведь это вроде
Как работать на заводе!»
Тут вмешалась тетя Тома:
«Коля будет агрономом!»
«Не болтайте, право, что ли!
Будет шофером наш Коля!
Станет ездить на «Победах»…»
Вдруг на эти крики деда
Бабушка присеменила:
«Коля – шофер? Вот чудило!
Не согласна нипочем!
Станет Коленька врачом!»
Не знаю, чем кончилось это собрание,
Быть может, доныне идет пререкание…

Одно лишь могу вам сказать пока:
Я этого Колю видал у станка.

Именно эта басня сделала Филатова знаменитым в пределах Ашхабада и принесла ему первый денежный гонорар. А все благодаря маме Леонида, которая с удовольствием наблюдала за тем, как ее сын увлечен поэзией и посвящает этому делу чуть ли не все свои послешкольные часы. Однажды, когда таких тетрадок со стихами у ее сына накопилось несколько штук, Клавдия Николаевна сложила их в свою сумочку и понесла в редакцию газеты «Комсомолец Туркменистана» (сам Филатов этого никогда бы не сделал в силу своей скромности). Эти тетрадки мама передала поэту Юрию Рябинину с тем, чтобы он прочитал их и, если найдет что-то интересное, помог напечатать.

Честно говоря, надежды на успех были минимальные. И не потому, что Клавдия Николаевна не верила в талант своего сына, а потому, что сомневалась, что на него, обычного мальчишку с улицы, обратят внимание маститые газетчики.

К великому удивлению мамы, Рябинину стихи понравились, и он немедленно отдал в набор два из них (в частности, и ту самую «Басню про Колю»). Когда Филатов увидел свое произведение напечатанным, он был поражен до глубины души. Это был настоящий шок, ступор. А если к этому еще добавить и гонорар, который тринадцатилетнему пацану заплатили в газете, то произошедшее выглядело настоящей фантастикой. С этими деньгами Филатов поступил «по-братски» – купил подарки всем своим родственникам. Так, маме достались духи, ее брату, дяде Юре, – билеты в любимый им театр, а себя Леонид побаловал билетами в кино. Оставшуюся сумму он вручил бабушке, пожелав ей израсходовать их на хозяйственные нужды. Что она и сделала, накупив продуктов и закатив роскошный обед в честь этого знаменательного события.

Много позже, уже будучи москвичом и весьма популярным артистом и писателем, Филатов будет жутко стесняться этих первых своих стихов. Позволю себе с ним поспорить. Конечно, высокая поэзия в этих творениях не ночевала, но именно этим, на мой взгляд, они и были интересны. Это были искренние стихи чистого и наивного юноши, увлеченного идеей построения самого справедливого общества на земле. Пером 13-летнего Лени Филатова водили вера в романтику и безграничная любовь к своей стране. И жаль, что именно этих чувств поздний Филатов будет стесняться и свои юношеские творения оценит как «чудовищные по своей направленности». Разве писать стихи о

парне, который не испугался пойти в обыкновенные рабочие, может быть делом стыдным? Ведь не в бандиты же он пошел или в вышибалы!

По-моему, с того момента, как мы стали считать такие стихи (книги, фильмы, песни и т. д.) стыдными, мы с вами и превратились в то, во что превратились. Поэтому смею возразить: нет, Леонид Алексеевич, хорошие стихи вы писали в детстве: пусть графоманские, но по сути своей правильные. Ведь сегодняшние творцы рождают на свет откровенно графоманские произведения (стихи, песни, книги, фильмы) и не только их не стесняются, а всячески пропагандируют. И тема, которую вы затронули в далеком 60-м, в их сегодняшней интерпретации имела бы совсем другую направленность. И в самом деле стыдную. Вроде этой:

Мама папе говорит:
«Коле путь везде открыт!
Пусть бандитом Коля будет,
И по трупам выйдет в люди!
А потом, быть может, скоро
Станет он вором в законе.
Я заметила давно:
Любит он про них кино».
Но сказал отец сердито:
«Обойдемся без бандитов!
Их стреляют почем зря,
Как менты, так и братва.
Чтобы выбраться из сирых,
Сын должон идти в банкиры.
Только при таком раскладе
Мы все будем в шоколаде»…

и т. д.

Но вернемся назад, в конец 50-х.

Несмотря на то что стихи прочно вошли в память Филатова, жизнь он вел совсем не книжную, а самую что ни на есть обыкновенную, дворовую. А что такое советский двор конца 50-х? Это пусть шпанистый, но очень интернациональный коллектив, где есть место детям разных национальностей: русским, евреям, армянам, узбекам, туркменам и так далее. Поскольку сам я тоже прошел через точно такой же двор (только не в Ашхабаде, а в Москве конца 60-х – начала 70-х), то хорошо знаю эту систему. Обычно такой двор был разделен по половому признаку: то есть

мальчишки и девчонки играли отдельно. А вот возрастной принцип не соблюдался: «малолетки» (дети 8—12 лет) могли быть принятыми во взрослую компанию.

Дворовые игры советской поры поражали своим числом и разнообразием. Увы, но сегодня большинство из этих игр уже повсеместно забыты, поскольку и дворов таких уже нет, да и молодежь увлечена уже иными играми – компьютерными. А вот советская детвора весь световой день проводила на воздухе и играла, играла, играла. Из тогдашних игр назову лишь некоторые, большинство из которых наверняка были известны и нашему герою: «казаки-разбойники», война, футбол, лапта, штандер, салочки, ножички, «чиж», «тарзанка», а также игры на деньги вроде «расшибалочки», «пристенка» и «трясучки».

Еще одной разновидностью дворовых игр были драки с соседями (по улице, району и т. д.). В этих драках обычно верховодили взрослые пацаны, а «малолетки» в основном были на подхвате (выступали в роли разведчиков, стояли на стреме). Как вспоминал сам Филатов, он тоже участвовал в подобных драках: будучи обитателем района, прилегающего к новому университету, он дрался с ребятами, проживавшими у старого университета. Заводилой в этих драках в филатовской компании был Эдик Хачатуров, имя которого и некоторые черты много позже Филатов изобразит в фильме «Грачи».

Вспоминает Л. Филатов: «Ашхабад в годы моей юности не сказать чтоб уголовный, но… южный город, смешение национальностей, темпераментов. Там и армяне, и украинцы, и евреи, и грузины, и туркмены, разумеется. И понятно, что проводить девочку вечером было мероприятие небезопасное. В этих республиках надо рождаться аборигеном. Однако тогда время все равно было иное, чем теперь. Мне вот слово „еврей“ объяснили в Москве. Живя в Ашхабаде, я это плохо понимал, ну еврей и еврей. А чем плох еврей, объяснила „великодушная“ Москва…

В Ашхабаде мне очень нравилось – там уже в середине 50-х был удивительный воздух свободы. Судите сами – главная улица города вела прямо на границу с Ираном. Многие местные глухими тропами перебирались в другое государство, минуя таможни. На базарах Ашхабада практически свободно можно было купить легкие наркотики. Я попробовал анашу – не впечатлило. Мама об этом не узнала…»

Став взрослым, Филатов будет часто удивляться, как в нем тогда могли уживаться две, казалось бы, абсолютно разные личности: книжный мальчик и участник дворовых драк. Однако подобный путь прошли многие советские мальчишки. Другое

дело, что судьбы их сложились по-разному. Те, для кого эти драки стали смыслом жизни, плохо кончили (попали в тюрьмы, спились, были убиты). Те же, кто ходил на эти драки исключительно ради того, чтобы не прослыть трусом, и имел на стороне другое, более интересное занятие, сумели не поломать свою жизнь. Филатов относился к последним. Хотя однажды в его жизни произошел случай, который едва не перечеркнул его судьбу.

Дело было в конце 50-х, когда Филатов уже вовсю увлекался поэзией и даже выступал в одном из молодежных кафе со своими виршами. В один из таких дней там к нему подошли несколько милиционеров и предъявили обвинение… в убийстве человека. Можете себе представить состояние Филатова в тот момент: он был в шоке. Его препроводили в отделение милиции, где и выяснилась подоплека произошедшего.

Оказывается, несколько часов назад неподалеку от этого кафе убили молодого парня, но убийца скрылся с места преступления. Однако нашелся свидетель, который успел издали запомнить его приметы. И когда вместе с милиционерами этот свидетель обходил близлежащие места и зашел в кафе, он узнал преступника в нашем герое. Естественно, свидетель обознался, однако выяснилось это только спустя несколько часов. Когда Филатова привели в отделение и он узнал, в чем его обвиняют, он сумел предъявить стражам порядка свое железное алиби – во время убийства он выступал в кафе.

После того, как басни Филатова были опубликованы в «Комсомольце Туркменистана», он стал завсегдатаем этой газеты и заимел там множество друзей. А уже через них он познакомился и с другими людьми, которые в итоге оказали определенное влияние на формирование его личности. Вот как сам Филатов вспоминал об этих людях:

«В газете я понял, что самые бескорыстные люди – это, конечно, провинциальные газетчики, и особенно южные. Там была одна ковбоечка, одни сандалии чудовищного канареечного цвета – и остальное неважно, человек шлепает в этом года три-четыре. Поэтому любые малые деньги, 20–30 рублей за какую-то публикацию, за подборку стихов, тратились на пиво с друзьями. Я не видел, чтобы кто-то особо пьянствовал из газетчиков. Пили пиво… Жара чудовищная. К пиву – только подсоленный горошек, либо еще какая-нибудь ерунда, либо горячие манты. И пиво, пиво, пиво… Вот за пивом бесконечные разговоры только о поэзии, о кино, о том, что в Москве. Бесконечные прожекты. Кто-то пишет повесть, кто-то рассказ. Этот рассказ не пропустили, и так далее… Собственно, воспитывался я этими бескорыстными людьми, в общем, нищими с точки зрения финансов, но

замечательными товарищами. Казалось бы, чего им водиться с пацаном, я даже по возрасту им не подходил. Это время надолго осталось в моей памяти. Так что вот что такое город Ашхабад…»

Между тем в начале 60-х Филатовы вновь сменили место жительства. Тяжелая жизнь (работа в нескольких местах, заочная учеба в институте) подорвала здоровье Клавдии Николаевны, и она решила уехать из Средней Азии к себе на родину, в Пензу, где у нее жили мама и родной брат. Филатов, который прикипел к Ашхабаду всеми фибрами своей души, уезжать никуда не хотел. Однако вынужден был смириться, поскольку здоровье мамы для него было важнее. Правда, чуть позже мама согласилась, чтобы сын жил на два дома: учился в Ашхабаде, где осел его отец, а летом приезжал к матери.

В Пензу Филатовы приехали в **1963 году** (в тот год город как раз отмечал свое 300-летие). Клавдия Николаевна устроилась работать бухгалтером на ТЭЦ, от которой им с Леонидом дали маленькую комнату. В Пензе Филатов пробыл немного, после чего уехал в Ашхабад. А летом снова вернулся к матери, где внезапно… влюбился. Девушку звали Люба Сидорит, она была на два года младше Филатова – ей было 14 лет. Она была подружкой двоюродной сестры Филатова Светланы.

Влюбленные встречались после школы и обычно проводили время за городом: например, летом любили кататься на лодке по реке Сура. Еще они любили прогуливаться вдоль берега реки и есть горбушки еще теплого хлеба, который они покупали в ближайшей булочной. Там же, на берегу, у них был тайник, куда они прятали любовные записочки друг другу: в них Света была Белкой, а Филатов – Водолеем.

Вспоминает Л. Сидорит: «Леня еще мальчишкой был, но уже таким утонченным, симпатичным. В 16 лет перстенек носил, гулял в белоснежных рубашках… Как-то мы играли в загадывание желаний, и на Лене была как раз такая белоснежная рубашка. А я загадала, чтобы Леня окунул ее в воду, которая была на дне лодки, с ряской и тиной. Говорю: „Ленчик, тебе не жалко?“ Голос у него предательски дрогнул, но он все равно сказал: „Да запросто“. Снимает рубашку, бросает на дно лодки и давай ее „полоскать“. А сам говорит: „Для тебя, Любочка, я все готов сделать…“

Однажды Леня выиграл у меня поцелуй. Мы зашли, чтобы никто не видел, за сарай, и он коснулся сначала одной моей щечки, потом другой. Я вышла – щеки горят: кроме мамы, меня еще никто не целовал. Но говорю остальным в компании: «Вот, Ленька и целоваться-то не умеет!»..»

Помимо Любы в Филатова были влюблены и другие девочки с

их двора. Одна из них оказалась смелее других и первой призналась ему в своих чувствах. Но Филатов ей очень деликатно отказал во взаимности. У девушки была большая грудь, а это Филатову не нравилось. Своей двоюродной сестре он так и сказал: «Я не люблю, когда вот здесь (показал на грудь) слишком большая масса…»

Еще в младших классах Филатов имел театральный опыт – участвовал в школьной самодеятельности. Его первым спектаклем в драмкружке был «Кошкин дом». Затем он играл Тома Сойера и других известных героев литературных произведений. Однако, в отличие от поэзии, театр ему нравился гораздо меньше и мечты стать профессиональным актером у Филатова долгое время не было. То есть вообще. Хотя он и посещал полупрофессиональную студию при городском Доме учителя, которой руководил Ренат Исмаилов, ставший для Филатова настоящим другом.

Ближе к десятому классу у Филатова созрела мысль поехать в Москву и поступать во ВГИК. Но не на актерский, а на режиссерский факультет. Почему туда? Во-первых, это было влияние Рената. Во-вторых, Филатов регулярно читал журнал «Советский экран» и буквально млел, видя там фотографии молодых, но уже популярных режиссеров: Андрея Тарковского, Андрея Кончаловского, Анджея Вайды. На фотографиях они были запечатлены в модных свитерах и черных очках, которые буквально сводили с ума Филатова. И он стал грезить о модных свитерах и черных очках.

Когда мама и друзья Леонида узнали о его мечте стать кинорежиссером, они поначалу решили, что он шутит. Но потом выяснилось, что это правда. Тогда Люба и Света стали ему в этом помогать. Первая вспоминает:

«Леня долго готовился поступать. А мы со Светланкой его тренировали. Он спрашивает: „Ну-ка, какое мне лицо сделать?“ Мы ему: „Удивленное, радостное, дурацкое…“ – и хихикаем, глядя, как он преображается по нашему желанию…»

Глава вторая
«Щукинец»

Летом **1965 года** Филатов закончил десятилетку и в компании с несколькими своими одноклассниками отправился покорять Москву. Прощаясь с Любой, он обещал не забывать о ней и обязательно писать. Увы, как это часто случается в столь юном возрасте, эту клятву Филатов не сдержит: столица закрутит его так, что о первой любви он очень скоро забудет.

Филатов приехал в Москву в июле и только там узнал, что экзамены на режиссерском факультете ВГИКа будут только через месяц. А денег, выданных матерью, ему должно было хватить только на две недели. Что делать? Помог случай. Возле ВГИКа Филатов познакомился с парнем, который поступал в театральное училище имени Щукина и надоумил и его попробовать свои силы там. Поскольку только это могло изменить то отчаянное положение, в которое угодил Филатов, он решил переквалифицироваться из режиссеров в артисты. Тем более что, судя по тем же фотографиям в журнале «Советский экран», артисты одевались не менее модно, чем режиссеры.

К экзаменам Филатов подготовил прозаический отрывок и стихи, которые сочинил сам, но решил прочитать их под чужой фамилией. Кроме этого, на каком-то столичном развале он купил книжечку Феликса Кривина и выбрал из нее, на его взгляд, самую удачную басню. С этим багажом он и отправился на свой первый экзамен. Причем вечером, поскольку днем он пропадал… в кино. Да не просто в кино, а на фестивальном.

В те июльские дни в Москве проходил 3-й Московский международный кинофестиваль, который Филатов никак не мог позволить себе пропустить. Будучи заядлым киноманом, в Ашхабаде он первым смотрел все новинки советского и зарубежного кинематографа. Но это было прокатное кино. А на кинофестивале можно было приобщиться к самому настоящему мировому кинематографу. Короче, упустить такой шанс Филатов никак не мог, поскольку был уверен, что больше такой возможности у него не будет – в то, что он поступит в «Щуку», он не сильно верил и в душе уже смирился с тем, что ему придется снова вернуться домой. В итоге, плюнув на все условности, Филатов на все деньги, которые ему выделила мама, накупил кучу абонементов сразу в несколько кинотеатров. Что из этого вышло, рассказывает сам Л. Филатов:

«Я не знал, что кинотеатры друг от друга далеко, Москва-то

большая, в метро только-только приноровился ездить, а все сеансы впритык. И я везде опаздывал. В голове была каша, а отказаться от этого наркотика я уже не мог. И из-за того, что днем я смотрел фильмы, а экзамены принимали до семи вечера, я приходил к шести. К этому времени там мотались какие-то люди не очень выразительного вида, мне казалось, тоже провинциалы вроде меня, обтрепанные такие, непрезентабельные. И я подумал: если уж такие ходят поступать, то чего ж я-то?..

Я читал собственные стихи, свою прозу и басню Феликса Кривина. И удача – меня допустили на следующий тур! А пришел бы я днем, от жары и от ужаса (который передается от поступающего к поступающему) мог бы сломаться, и ничего бы не получилось. Так я и ходил по вечерам сдавать экзамены. Прошел второй, третий туры, а на четвертом без этюдов меня взяли…»

Филатов попал на хороший курс, где вместе с ним учились люди, большая часть из которых впоследствии достигнет больших высот в актерской профессии. Достаточно назвать лишь несколько имен, чтобы все стало понятно: Нина Русланова, Александр Кайдановский, Борис Галкин, Иван Дыховичный, Владимир Качан, Екатерина Маркова.

Поскольку Филатов был приезжим, жить его определили в общежитии, в одной комнате № 39 с двумя его сокурсниками, приехавшими в Москву из Риги: Владимиром Качаном и Борисом Галкиным. Время тогда было интересное, творчески насыщенное и свободное. Только-только в Кремле сместили Н. Хрущева, и новая власть пока еще не определилась в своей политике. Закручивать гайки начнут чуть позже, а пока в том же Щукинском студенты ставили все, что душе угодно: от Солженицына и Шукшина до Дюрренматта и Ануйя.

Вспоминает В. Качан: «Леня Филатов был не только моим другом, но еще и первым соавтором по песням. И я вспоминаю наш первый опыт в общежитии в этом смысле. Это была песня о какой-то неудавшейся любви. В 18–19 лет – это понятно. У всех какие-то любовные драмы в это время. И мы сочиняем песню „Ночи зимние“… Первая наша песня и какой-то студеный надрыв ее куплетов несется по ночным коридорам общежития. Потом к нам начинают приходить однокурсники, соседи по этажу, все со своими напитками, все хотят послушать эту песню. Мы понимаем, что ошеломляющий успех, популярность этой вещицы обусловлен не ее качеством, а тем, что у всех в той или иной степени была какая-то любовная драма или какая-то история любовная, не совсем получившаяся. И „Ночи зимние“ попадали в резонанс с настроением большинства.

Окрыленные этим первым успехом, мы продолжали сочинять

дальше. Каждую ночь – или стихи, или песню. В сигаретном чаду, куря через каждые пять минут новую сигарету и сидя на своей бедной левой ноге, т. е. в экологическом кошмаре, который Филатов сам себе и создает, – он сочиняет новые стихи или новую песню. Я сижу рядом, жду, не заглядываю через плечо – нельзя, табу, жду, когда он закончит, когда я возьму гитару, гитара уже без чехла, лежит, тоже ждет. Он закончит – и я примусь сочинять мелодию, и где-нибудь на кухне часа эдак в три ночи (а уже в 10 утра на следующий день первое занятие) будет премьера песни. Посреди вот этой кухни – окурков, картофельной шелухи – Леня сидит и пишет – надо знать почерк Филатова – каллиграфическими буковками. У него очень красивый почерк – он пишет такими красивыми буковками, что даже жалко зачеркивать, словно это какой-то старинный писарь составляет прошение на какое-то высочайшее имя. Потому что Филатов так скромно всегда говорит – стишки пишу, стишки…

Вот он пишет, зачеркивает-перечеркивает, снова пишет, перечеркивает, опять пишет – в конце концов получается какой-то конечный продукт, и этой ночью сочиняется новая песня…»

Между тем литературные опыты Филатова во время учебы в училище обрели еще больший блеск и остроту, чем ранее. Помимо песен он пишет еще и стихи, а также прозу, которые выдает не за свои, а за чужие произведения, таким образом ловко мороча голову преподавателям, которые всерьез считали, что все эти вирши принадлежат маститым авторам, вроде Ежи Юрандота или Васко Пратолини. И только узкий круг посвященных, куда в первую очередь входили соседи Филатова по комнате в общаге, знали правду об этих стихах. И снова послушаем рассказ Владимира Качана:

«Леонид умело путал карты. Он дошел до такой наглости, что один свой отрывок выдал за часть из „Процесса“ Кафки. Целый час Леонид играл его преподавателям кафедры училища, которая, к чести ее надо сказать, не вся прельстилась, но кое-кто оплошал. Был сделан даже комплимент такого рода: вот видите, какие надо брать отрывки, тогда и играть сможете, а то наберете черт знает что. Товарищ Леонида, Боря Галкин, не выдержал напряжения тайны и, думая, что делает Леониду приятное, выпалил, что это вовсе не Кафка, а Филатов написал самостоятельно, чем, конечно же, смутил высокого преподавателя…»

Качан умалчивает, что этим высоким преподавателем был сам ректор «Щуки» Борис Захава. Когда он был публично уличен в невежестве каким-то желторотым студентом, то так обиделся на Филатова, что перестал с ним здороваться. Однако чуть позже, когда Филатов провинится и встанет вопрос об его отчислении из

училища, Захава не станет ему мстить и оставит в числе студентов. Впрочем, не будем забегать вперед.

Вера в собственные возможности у Филатова была тогда настолько велика, что он позволял себе частенько прогуливать занятия по разным предметам, предпочитая им походы в кино (в отличие от Ашхабада или Пензы, в столице кино показывали самое разнообразное). Филатов любил ходить в кинотеатр «Иллюзион», где регулярно устраивались ретроспективы фильмов известных режиссеров. Особенно Филатову нравились фильмы польских режиссеров: Анджея Вайды (ретроспектива его фильмов «Канал», «Пепел и алмаз» и др. прошла в мае **1966 года**), Анджея Мунка («Пассажирка», «Шесть превращений Яна Пищика»), Ежи Кавалеровича («Дороги жизни», «Кто он?», «Мать Иоанна от ангелов»). По словам самого Филатова:

«Тогда меня впечатляла невероятно вся эта эстетика – это замечательное черно-белое письмо. Я не мог от него никак отвыкнуть. В цветном кино все время чего-то не хватало, раздражало, казалось глупым и пошлым…»

Филатов исправно посещал только занятия по актерскому мастерству. Но однажды количество прогулов превысило все допустимые нормы, и в администрации училища был поднят вопрос об отчислении студента Филатова. К счастью, за него тогда вступилась руководитель актерского курса В. К. Львова, которая справедливо считала его очень одаренным студентом. Придя к Захаве, Львова сумела убедить его в том, что у Филатова большое актерское будущее и его отчисление из училища станет большой ошибкой. Львова не врала: на своем курсе Филатов и в самом деле числился по разряду лучших. Он учился на одни пятерки и даже по такому нелюбимому всеми студентами предмету, как «научный коммунизм», у него стояло «отлично». Все эти доводы сумели произвести впечатление на Захаву, и он оставил талантливого студента в «Щуке». Однако из общежития все-таки выгнал. Но это была уже другая история.

Скандал случился однажды вечером, когда обитатели комнаты № 39 Филатов, Качан и Галкин пробрались на женский этаж и связали веревками ручки дверей «смотрящих» друг на друга комнат. Затем хулиганы громко постучали в обе двери и стали буквально надрываться от хохота, глядя на то, как девчонки, визжа и причитая, пытаются открыть двери. Короче, скандал получился громким не только в переносном, но и в буквальном смысле.

Утром всех троих хулиганов вызвал к себе на ковер Захава (как выяснилось, ректору «настучала» беременная студентка из Болгарии). Разговор был короткий: не умеете жить – вон из

общежития! И пришлось горе-студентам искать себе новое жилье. Нашли они его в центре города, на улице Герцена, причем жилье было не ахти какое – оно располагалось в бывших конюшнях. Однако друзья и этим апартаментам были рады, поскольку студенты народ неприхотливый – была бы, как говорится, крыша над головой, а остальное дело наживное. Как скажет позже сам Филатов: «Несколько лет мы жили в прямом смысле в хлеву. Но нам было здорово. Там перебывала вся артистическая Москва. Это был такой „подпольный Парнас“…»

Поэтическое творчество Филатова тех лет насчитывает в себе не один десяток самых различных стихотворений: как подражательных, так и собственных. По ним можно легко проследить за теми мыслями и чувствами, которые владели их автором в те годы. Вот лишь два из них. Первое – «Открытие», датированное **1966 годом**.

Мир, кажется, зачитан и залистан,
А все же молод. Молод все равно!
Еще не раз любой из древних истин
В грядущем стать открытьем суждено.
И смотришь с удивленьем кроманьонца,
И видишь, пораженный новизной,
Какое-то совсем иное солнце,
Иное небо, шар земной…
О, радость первозданных откровений!
О, сложность настоящей простоты!
Мы топим их в пучине чьих-то мнений,
Сомнений и житейской суеты.
Они даются горько и непросто,
Который век завидовать веля
Безвестному Колумбову матросу,
Что первым хрипло выкрикнул: «Земля!»…

Другое стихотворение написано год спустя и уже было мало похоже на романтическое. И название у него было соответствующее – «Компромисс».

Я себя проверяю на крепость:
Компромиссы – какая напасть!
Я себя осаждаю, как крепость,
И никак не решаюсь напасть.
Не решаюсь. Боюсь. Проверяю.
Вычисляю, тревожно сопя,
Сколько пороху и провианту

Заготовил я против себя.
Но однажды из страшных орудий
Я пальну по себе самому,
Но однажды, слепой и орущий,
Задохнусь в непроглядном дыму…
И пойму, что солдаты побиты,
И узнаю, что проигран бой,
И умру от сознанья победы
Над неверным самим же собой…

Между тем на 3-м курсе, в **1967 году**, Филатов сильно влюбился. Его избранницей стала хоть и первокурсница «Щуки», но девушка уже не просто известная, а суперизвестная. Это была 20-летняя Наталья Варлей, которая прославилась ролью Нины в комедии «Кавказская пленница». Премьера фильма состоялась **3 апреля**, причем в одной Москве его сразу показали в 53 кинотеатрах! После этого на Варлей свалилась такая слава, что она не могла пройти по улице нескольких метров – сразу сбегалась толпа. Особенно ее донимали мужчины, которые клялись Варлей в вечной любви и наперебой предлагали ей руку и сердце.

Филатов обо всем этом знал, как и то, что шансов у него не слишком много. Как он сам признавался, «у меня был комплекс относительно своего лица, точнее „рыла“. Однако ничего поделать с собой он не мог: Варлей ему сильно нравилась. Особенно эти чувства усилились, когда Филатов сошелся с ней в совместной работе. Он написал пьесу для первокурсников (помимо Варлей там учились: Наталья Гундарева, Константин Райкин, Юрий Богатырев) под названием „Время благих намерений“, состоявшую из трех новелл, и приходил на репетиции чуть ли не ежедневно (пьесу ставили Валерий Фокин и Сергей Артамонов). Однако Варлей относилась к нему всего лишь как к коллеге и не более.

Вспоминает Т. Сидоренко: «Нет, Варлей не отталкивала Леню, позволяла любить себя, даже не ухаживать, а именно любить, общалась с ним. Но не больше. А он из-за этого страшно переживал. Мы с Леней часто сидели в одном кафе на Арбате, он рассказывал о своей любви, говорил, что страдает, просил совета. А что я могла ему посоветовать? Сидела, слушала, боясь лишним вздохом ему как-то помешать. Ведь для меня Филатов, да и вообще тот курс казались какими-то небожителями…».

Спустя какое-то время Варлей вышла замуж за популярного актера Николая Бурляева, чем поставила окончательный крест на

чувствах Филатова. Видимо, чтобы заглушить в себе эту боль, он тоже влюбился – в актрису Лидию Савченко. И благодаря ей устроил свою театральную судьбу.

Глава третья
Новая «Таганка»

Училище Филатов закончил летом **1969 года** и был принят в Театр на Таганке. Поскольку этот театр и человек, долгие годы возглавлявший его, сыграют в жизни нашего героя значительную роль, стоит рассказать о них более подробно.

Театр на Таганке возник в **1946 году** под руководством заслуженного артиста РСФСР А. К. Плотникова и в течение почти 20 лет являл собой крепкого середняка в театральном мире столицы, ставя в основном пьесы советских авторов. Правление Плотникова могло продолжаться до самой его смерти, если бы в дело не вмешалась политика. В конце 50-х в стране грянула «оттепель». К тому времени страна была беременна реформами, они были ей необходимы как воздух, но вся беда была в том, что возглавил их не самый выдающийся политик. Никита Хрущев был человеком малообразованным, догматичным, к тому же имел крайне неуравновешенный характер. В итоге эта гремучая смесь и привела к плачевным результатам: во внутренней политике это было ухудшение экономической ситуации, во внешней – разрыв с восточным соседом Китаем и «карибский кризис», который едва не поставил мир на грань ядерной войны.

Что касается разоблачения культа личности Сталина, которое ставится Хрущеву в главную заслугу, то и оно по большому счету привело к негативным последствиям: подорвало авторитет СССР в мире и раскололо советское общество, обострив в нем борьбу элит: с одной стороны, либералов, ориентированных на Запад (так называемых западников), с другой – державников.

Западники ратовали за перенос на советскую (русскую) почву западных ценностей, которые зиждились на трех китах: сомнение, критический дух, борьба мнений. Свою деятельность западники подавали обществу как борьбу за обновление социализма, придание ему «человеческого лица» (получалось, что до этого социализм имел какое-то иное лицо). Западники считали себя прогрессистами и полагали, что только цивилизованный Запад сможет вывести «темную и лапотную» Россию из многовековой отсталости.

Державники эту позицию всячески разоблачали, считая ее гибельной для страны. Они исходили из теории цивилизационных войн, согласно которой западная цивилизация всегда рассматривала Россию как своего главного стратегического противника вне зависимости от того, кто

находился здесь у власти – монархисты или коммунисты, – и жаждала лишь одного: исчезновения России как суверенного государства. По мнению державников, любая попытка апелляции к Западу за помощью или желание более тесного сотрудничества с ним грозила России экспансией западных духовных ценностей (державники называли их «болезнями») и как итог – сначала духовным, а затем и экономическим порабощением страны. При этом многие державники тоже не являлись ревностными апологетами советской власти, однако поддерживали ее как свою державу, как великую Россию. Они во всем разделяли слова русского мыслителя Ивана Ильина, который еще в **1937 году** сказал следующее: «Мы должны понимать и помнить, что всякое давление с Запада, откуда бы оно ни исходило, будет преследовать не русские, а чуждые России цели, не интересы русского народа, а интерес давящей державы».

Эта борьба напоминала события далекой истории, происходившие на территории Великого Хазарского каганата, который существовал 300 лет (на месте нынешней Астрахани), пока талмудисты (сторонники обновленной «ортодоксальной» иудейской веры, которые понаехали в каганат со всего света) с помощью своего «сладкого талмудического яда» не опрокинули идеологию ортодоксальных книжников-библейцев – караимов. В итоге каганат сначала разрушился изнутри, идеологически, а потом пал от внешнего воздействия – от ударов князя Святослава Игоревича.

Но вернемся к событиям вокруг Театра на Таганке.

С поста руководителя «Таганки» Плотникова сняли как не справляющегося с работой: этот театр в последние несколько лет и в самом деле превратился в малопосещаемый. Однако эта формулировка позволила западникам привести к власти в «Таганку» своего ставленника.

Перемены в Театре на Таганке начались в конце **1963 года**. В **ноябре** туда пришел новый директор Николай Дупак, а на место главного режиссера была предложена кандидатура Юрия Любимова. Предложена не случайно, поскольку западники увидели в этом человеке талантливого проводника своих идей. Причем обнаружилось это не сразу, ведь долгие годы Любимов выступал рьяным апологетом советской власти. Как выяснится позже, все это была всего лишь ширма, за которой скрывалось совсем другое нутро.

В биографии Любимова было одно пятно, которое сам он долгие годы не афишировал. Причем советская власть знала об этом пятне, но никогда им Любимова не попрекала, предпочитая закрыть на это глаза. Ей казалось, что, делая так, она заполучила

в свои ряды верного своего приверженца. Как показали последующие события, это было заблуждение.

Дед Любимова, кулак-единоличник из деревни Абрамцево под Ярославлем, был раскулачен в конце 20-х. Тогда же под каток репрессий угодили и родители Любимова: отец, мать, а также родная тетка. Правда, вскоре мать из тюрьмы освободили (она сумела откупиться, отдав властям свои последние сбережения), а вот деду и отцу пришлось несколько лет отсидеть в тюрьме.

Несмотря на то что взрослые члены семейства Любимовых оказались в категории «врагов народа», на их детей (Давыда, Юрия и Наталию) это клеймо не распространилось. Уже в начале 30-х годов старший из детей Любимовых, Давыд, вступает в комсомол, а чуть позже по его стопам идет и Юрий. Он поступает в ФЗУ «Мосэнерго», после окончания которого работает сначала рядовым монтером, а потом становится бригадиром ремонтной бригады. В конце 30-х он поступает в театральное училище имени Щукина. Если кто-то подумает, что пример Любимова случай исключительный, то он ошибется: большинство детей «врагов народа» судьбу своих родителей не разделяли и новая власть предоставляла им равные со всеми возможности для жизненного роста. **30 декабря 1935 года** даже вышел указ об отмене ограничений, связанных с социальным происхождением лиц, поступающих в высшие учебные заведения и техникумы.

Закончив училище, Любимов был распределен в Театр имени Вахтангова. Но вскоре началась война, и Любимов оказывается в только что созданном по приказу наркома внутренних дел Лаврентия Берии Ансамбле песни и пляски НКВД. Если учитывать, что отбор туда происходил в результате самого тщательного изучения анкетных данных, то невольно закрадывается мысль: как в этот коллектив мог попасть сын и внук «врагов народа» Юрий Любимов? Да все по той же причине: сын за отца не отвечает. Зачлось Любимову и его добросовестное служение советскому строю за все предыдущие годы. Не зря ведь красавца студента Любимова взяли в Театр Вахтангова именно на роли «социальных» героев – то есть правильных советских юношей. И он их с радостью играл. Да и в Ансамбль НКВД Любимов был приглашен не в рядовые статисты, а в качестве ведущего (!) программы и исполнителя задорных интермедий.

Позже, уже после падения Берии, Любимов вволю отыграется на своем бывшем шефе: с таким же задором, как он конферировал и пел куплеты про торжество советского строя, он заклеймит Лаврентия Палыча: «Цветок душистых прерий Лаврентий Палыч Берий…» Хотя никакого героизма – пинать уже умершего наркома – в этом поступке не было. Вот если бы Любимов спел эти

частушки при жизни Берии, вот тогда его имя можно было бы высечь на скрижалях истории. Но в таком случае эта слава досталась бы Любимову посмертно, а он этого, естественно, не хотел. Цель-то у него была другая: обмануть, пережить советскую власть. Ну что ж, теперь уже можно точно сказать, что в этом деле Юрий Петрович преуспел.

После войны Любимов возвращается в родной Вахтанговский театр и практически сразу получает главную роль. Причем не кого-нибудь, а комсомольца-подпольщика Олега Кошевого в «Молодой гвардии». За эту роль Любимова удостаивают Сталинской премии, что мгновенно открывает молодому актеру дверь в большой кинематограф. Он снимается у Александра Столпера, Николая Ярова и даже у Ивана Пырьева в его хите начала 50-х «Кубанские казаки», который тоже будет удостоен Сталинской премии.

Кстати, и в этом случае Любимов не удержится от сарказма – проедется шершавым языком критики по адресу фильма в годы, когда Пырьева уже не будет в живых. Он расскажет, как был возмущен происходящим на съемках: дескать, в стране чуть ли не голод, а Пырьев показывает счастливых людей и изобилие на столах. Цитирую:

«Снимали колхозную ярмарку: горы кренделей, какие-то куклы, тысячи воздушных шаров. Ко мне старушка-крестьянка подходит и спрашивает: „А скажи, родимый, из какой это жизни снимают?“ Я ей говорю: „Из нашей, мамаша, из нашей“. А у самого на душе вдруг стало такое, что готов сквозь землю провалиться. Тогда и дал себе обещание – больше никогда в подобном надувательстве не участвовать».

Соврал себе Юрий Петрович. Уже через год после съемок в «Кубанских казаках» он получает еще одну Сталинскую премию за роль красного комиссара Кирилла Извекова в одноименном спектакле по роману К. Федина «Первые радости». И чем же «Кубанские казаки» Пырьева отличались от «Первых радостей» Федина, извольте спросить? Разве тем, что в «Казаках» показывали миф о послевоенной советской жизни, а в «Извекове» – миф о Гражданской войне. По Любимову, то же надувательство.

Однако дальше происходит и вовсе запредельное действо: в **1953 году** Любимов… вступает в КПСС. Сам он объясняет этот поступок следующим образом: «Я воспитан на нравственных ценностях великой русской культуры… Когда я был относительно молод, мои старшие товарищи-коммунисты, которым я верил, уговорили меня вступить в партию. Они считали меня честным человеком и убедили, что сейчас в партии должно быть больше честных людей, и я поверил им».

Очень ловкий ход: свалить все на других людей. Дескать, сам я даже мысли не допускал стать коммунистом, но старшие товарищи, такие-сякие, чуть ли не силком затащили в проклятую КПСС. А ведь на самом деле все было гораздо проще, можно сказать, прозаичнее. После того, как Любимов еще в детстве понял, что у него, как у сына «врага народа», нет другого пути в этом обществе, как принять его законы, он смирился с этим. Как и миллионы других детей «врагов народа». Но у Любимова было одно «но», которое отличало его от этих миллионов: он стал не просто рядовым членом этого общества, а самым ревностным его служакой. Лучший в ансамбле НКВД, лауреат Сталинских премий и т. д. – вот они те самые ступеньки, по которым Любимов взбирался на самый верх. Как выяснится позже, усердие Любимова было деланным. На самом деле пепел репрессированных родственников-кулаков все это время стучал в его сердце и Любимов только ждал момента, когда он сможет сполна отомстить советской власти. Этот момент наступит, когда Любимов встанет у руля «Таганки». С этого дня он превратится в одного из ниспровергателей тех самых устоев, которые он на протяжении долгих лет сам добросовестно и культивировал.

В известном романе Анатолия Иванова «Вечный зов» был очень точно нарисован портрет такого же приспособленца – Федора Савельева, которого всю жизнь точила злоба на советскую власть за то, что она не дала ему возможности унаследовать справное хозяйство купца Кафтанова, у которого он ходил сначала в лакеях, а потом в фаворитах. В эпизоде, где он спорит со своим младшим братом Иваном, последний заявляет: «А ведь ты, Федор, не любишь советскую власть». Брат в ответ возмущается: «Как же я могу ее не любить, если я за нее кровь проливал, партизанил?» На что Иван отвечает: «Это верно. Только случись сейчас для тебя возможность, ты бы против боролся». На мой взгляд, Любимов из той же породы людей, что и Федор Савельев. И обоих раскусила война: только Савельева Великая Отечественная (он перешел на сторону фашистов), а Любимова – холодная (в начале 80-х он не вернулся на родину из зарубежной командировки). Правда, итог жизни у обоих героев оказался разным: Савельева застрелил его родной брат Иван, а Любимов с триумфом вернулся на родину, когда здесь к власти пришли его единомышленники.

Но вернемся к годам зарождения «Таганки», в первую половину 60-х.

Вплоть до начала 60-х Любимов продолжал представлять из себя вполне лояльного власти актера и режиссера. Играл правильных героев и ставил незатейливые пьески с куплетами на

сцене родного ему Вахтанговского театра. Но в **1963 году** силами студентов своего курса в театральном училище имени Щукина, где Любимов преподавал, он поставил пьесу «Добрый человек из Сезуана», принадлежащую перу Бертольда Брехта. Этот немецкий драматург считается не только великим реформатором драматического искусства, но и ярым антифашистом. Все его пьесы содержали в себе резкую до гротеска критику социальных и нравственных основ буржуазного общества, за что Брехту изрядно доставалось. Перед войной он эмигрировал в Америку, где прожил шесть лет, но так и не смог поставить там ни одной своей пьесы, издать ни одной своей книги. В итоге драматург вынужден был попросту бежать из США, чтобы не попасть под дамоклов меч комиссии по расследованию антиамериканской деятельности.

Между тем в Советском Союзе Брехт был очень популярен: здесь на сценических подмостках многих театров были поставлены чуть ли не все его пьесы. Однако в годы «оттепели» у нас появились режиссеры, которые стали по-своему интерпретировать произведения этого драматурга. Эти постановщики стали представлять Брехта как поборника «чистого искусства», стремясь доказать, что Брехт хорош только там, где перестает быть коммунистом. Возразить им Брехт ничего не мог, поскольку ушел из жизни в **1956 году**. Однако за год до этого, уже будучи тяжело больным человеком и удостоившись звания лауреата Ленинской премии, Брехт сказал следующее: «Мне было девятнадцать лет, когда я узнал о вашей Великой революции, двадцати лет от роду я увидел отблеск вашего великого пожара у себя на родине. Я служил военным санитаром в одном из лазаретов в Аугсбурге. В последующие годы Веймарской республики я обязан своим просветлением трудам классиков социализма, вызванным к новой жизни Великим Октябрем, и сведениям о вашем смелом построении нового общества. Они привязали меня к этим идеалам и обогатили знанием…»

В «Добром человеке из Сезуана» Брехт исследовал синдром фашизма, но Любимов развернул острие пьесы в сторону советской власти, создав по сути еще и антирусский спектакль. Как напишет много позже один из критиков: «Превращение героини спектакля – это метафора двойной природы всякой деспотической власти, и прежде всего русской власти». Многочисленные «фиги», которые Любимов разбросал по всему действу, были спрятаны в зонги, которые исполняли актеры. Например, такой: «Шагают бараны в ряд, бьют в барабаны, кожу на них дают сами бараны». Естественно, всем зрителям спектакля было понятно, о каких именно «баранах» идет речь. Понял это и ректор «Щуки» Борис Захава, который потребовал от Любимова

убрать все зонги из спектакля. Но Любимов отказался это сделать. Тогда Захава издал официальный приказ о снятии зонгов.

Именно этот скандал и стал поводом к тому, чтобы западники из высших сфер обратили внимание на Любимова. Разглядев в нем своего единомышленника, которому явно чужд соцреализм, они начали кампанию по его устройству в один из столичных театров. Поначалу речь шла о Театре имени Ленинского комсомола, но затем на горизонте возникла «Таганка», откуда недавно был удален его первый руководитель А. Плотников. К этому процессу подключилась даже супруга Любимова актриса Людмила Целиковская, которая втайне не любила советскую власть не менее сильно, чем Любимов. Еще в бытность свою женой другого человека, архитектора Каро Алабяна, она подружилась с влиятельным членом Политбюро еще сталинского призыва Анастасом Микояном и уговорила его поддержать Любимова. В итоге тот пробил в главной газете страны «Правде» статью-панегирик о любимовском спектакле, которую написал известный писатель Константин Симонов. Тот поступил хитро, завуалировав истинную суть спектакля под следующими словами: «Я давно не видел спектакля, в котором так непримиримо, в лоб, именно в лоб… били по капиталистической идеологии и морали и делали бы это с таким талантом». Спустя два месяца после этой публикации (в **феврале 1964 года**) Юрия Любимова утвердили новым руководителем «Таганки» (Ленком возглавил Анатолий Эфрос, которому в будущем суждено будет стать антиподом Любимова).

После «Доброго человека…» Любимов запустил «Героя нашего времени» М. Лермонтова. Главная идея спектакля – конфликт поэта и власти. Идея обозначалась уже в прологе: государь император расхаживает вдоль фрунта придворных, давая свою хорошо известную аттестацию роману Лермонтова: «Я прочитал „Героя“ и скажу…»

Однако этот спектакль продержался в репертуаре всего лишь сезон. Сам Любимов потом объяснит это тем, что «Герой» оказался слабым с художественной точки зрения. А может, дело все в том, что патриот России Михаил Лермонтов ему показался неактуальным? Зато космополит Андрей Вознесенский оказался как нельзя кстати. Ведь он был плотью от плоти той части либеральной советской интеллигенции, которую причисляют к западникам (так называемым «детям XX съезда») и к которой принадлежал сам Любимов.

Итогом творческого тандема Любимов—Вознесенский стал спектакль «Антимиры», который увидел свет в феврале **1965**

года. А спустя два месяца грянула еще одна премьера – «10 дней, которые потрясли мир» Джона Рида. Эту революционную вещь Любимов обставил внешне очень эффектно. Представление начиналось прямо на улице: едва зрители выходили из метро, как их уже встречал революционный патруль (это были артисты театра, обряженные в бутафорские одежды времен 17-го года), который распевал революционные песни и зазывал людей на спектакль. В дверях фойе тоже стояли революционные солдаты в шинелях и матросских бушлатах, которые накалывали на штыки своих винтовок контрольные листки от входных билетов. Ничего подобного ни один столичный театр еще своим зрителям не предлагал. Однако за всеми этими внешними эффектами в сущности скрывалась типичная для Любимова контрреволюционная суть. Впрочем, было бы странно требовать от внука кулака чего-то другого, поскольку Октябрьскую революцию, которая ликвидировала его предков как класс, в душе он должен был ненавидеть. Кстати, значительная часть публики, посещавшая этот спектакль, нисколько не сомневалась в истинных мотивах, которые двигали Любимовым при постановке этого спектакля. Процитирую биографа «Таганки» Александра Гершковича:

«Монументальный спектакль включает в себя ближе к финалу жанровую сцену с крестьянскими ходоками, идущими к Ленину „за правдой“. Три мужика (В. Золотухин, Ю. Смирнов, В. Семенов) погружают нас в острую характерность психологического театра. Они нерешительно выходят на авансцену в лаптях и драных тулупах, мнутся у дверей кабинета в Смольном, где стоит часовой-матрос. Снимают перед ним, как перед барином, шапки. Матрос их спрашивает, чего им здесь надо, что они ищут. Хитроватый мужик Золотухина, поглядывая то на своих земляков за спиной, то с недоверчивостью в зрительный зал, мнет шапку в руках:

– Да вот ищем… эту… Ну, как ее… ну, что все ищут, да не могут найти… Забыл, Господи…

– Правду, что ли? – помогает ему матрос.

– Во-во, браток, ее самую…

Взрыв хохота в зале на этот заключительный диалог перекидывал невидимый мосток от событий далекого прошлого к нашим сегодняшним дням и подводил итог всему представлению…»

Вот ради этого взрыва хохота Любимов и К° и создавали этот да и большинство других спектаклей. Это было, как теперь модно говорить, круто: вставить шпильку советской власти. Ткнуть эту власть лицом в дерьмо: дескать, почти полвека ты существуешь, а

как не было при тебе правды, так и не появилось. Какая такая правда заботила Любимова и К°, они толком не объясняли, но зрителю спектакля этих объяснений и не надо было – им была важна сама метафора без ее точного объяснения.

Как пишет политолог С. Кара-Мурза: «Убийственным выражением недовольства был бунт интеллигенции – „бессмысленный и беспощадный“. Историческая вина интеллигенции в том, что она не сделала усилий, чтобы понять, против чего же она бунтует. Она легко приняла лозунги, подсунутые ей идеологами самой же номенклатуры. Так интеллигенция начала „целиться в коммунизм, а стрелять в Россию“…»

Как до сих пор утверждает либеральная пресса, Любимов создал в Советском Союзе уникальный театр: уличный, площадной. Эдакий возврат к «синеблузникам» 20-х годов. Но это лишь половина правды. На самом деле сходство с «синеблузниками» было только внешним. «Синеблузники» появились в 20-х годах на волне революционного энтузиазма, чтобы прославлять первое в мире государство рабочих и крестьян. Любимов создавал свой театр, чтобы это государство поскорее угробить. Естественно, было бы слишком смело утверждать, что Любимов делал это в одиночку: здесь постарались многие. Однако он был в первых рядах этого процесса, создав из своего театра своеобразную Мекку антисоветских умонастроений.

Любимов создал условный театр, который, если говорить откровенно, никогда не был близок большинству простых советских людей, предпочитавших традиционный театр («державники» позднее назовут произведения таких деятелей, как Любимов, «воткнутыми деревьями»). Но Любимов и не стремился к тому, чтобы понравиться всем. Его цель была иной: создать некий оппозиционный клуб, участники которого, проникнувшись его идеями, потом распространяли бы их в обществе. Для него, представителя так называемой новой интеллигенции, было важно, чтобы его идеи захватили интеллигенцию масс (врачей, учителей, инженеров и т. д.), а те уже довели бы их до народа.

Все строилось согласно теории Антонио Грамши, изложенной им в 20-е годы XX века в его «Тюремных тетрадях». Этот итальянский коммунист, основатель ИКП, одним из первых обосновал теорию о том, что главный смысл существования интеллигенции – распространение идеологии **для укрепления или подрыва согласия**, коллективной воли культурного ядра общества, которое, в свою очередь, влияет на другие классы и социальные группы. Таким образом, если предшественники Любимова, первые советские интеллигенты, работали на

укрепление согласия в обществе (для этого и был придуман в искусстве «социалистический реализм»), то шеф «Таганки» и его сторонники уже наоборот – на подрыв этого согласия. Такие, как Любимов, сумели расколоть ядро общества постепенными усилиями, «молекулярными процессами» и добились тех революционных изменений в сознании людей, которые и привели страну сначала к горбачевской перестройке, а через нее и к полному исчезновению великой некогда страны.

Актер «Таганки» Вениамин Смехов, восторгаясь Любимовым, писал в начале 70-х в журнале «Юность»: «Фойе нашего театра украшают портреты Станиславского, Вахтангова, Мейерхольда, Брехта. Без всякого ложного пафоса, с чутким пониманием к наследию, но живо, по-хозяйски деловито – так ежедневно утверждает Юрий Любимов свою театральную школу…»

Здесь Смехов лукавил, поскольку сказать правду тогда не мог. На самом деле портрет К. С. Станиславского появился в фойе «Таганки» вопреки желанию Любимова: он не считал себя продолжателем его идей. Но чиновники из Минкульта обязали режиссера это сделать, в противном случае пообещав не разрешить повесить портрет Мейерхольда, которого Любимов считал своим главным учителем в искусстве. Новоявленный шеф «Таганки» махнул рукой: «Ладно, пусть висит и Станиславский: старик все-таки тоже был революционером».

Детище Любимова с первых же дней своего существования застолбило за собой звание своеобразного форпоста либеральной фронды в театральной среде, поскольку новый хозяин «Таганки» оказался самым одаренным и наиболее яростным апологетом советского «талмудиста». Он и от системы Станиславского отказался, поскольку пресловутая «четвертая стена» мешала ему установить прямой контакт с публикой (в кругах либералов тогда даже ходила презрительная присказка: «мхатизация всей страны»). Кроме этого, он отказался от классической советской пьесы, которая строилась по канонам социалистического реализма, отдавая предпочтение либо западным авторам, либо авторам из плеяды «детей XX съезда», таких же, как и он, «талмудистов» (Вознесенский, Войнович, Евтушенко, Трифонов и т. д.). Вот почему «Герой нашего времени» М. Лермонтова был снят с репертуара спустя несколько месяцев после премьеры, зато «Антимиры» по А. Вознесенскому продержались более 20 лет.

Начиная с «Доброго человека…», Любимов в каждом спектакле, даже, казалось бы, самом просоветском, обязательно держал «фигу» в кармане, направленную против действующей власти, которая стала отличительной чертой именно этого театра. В итоге зритель стал ходить в «Таганку» исключительно

для того, чтобы в мельтешении множества мизансцен отыскать именно ту, где спрятана пресловутая «фига».

Стоит отметить, что именно с середины 60-х так называемая «игра в фигушки» стала любимым занятием советской либеральной интеллигенции. Целый сонм творческих деятелей из числа писателей, кинорежиссеров и деятелей театра включился в эту забаву, пытаясь перещеголять друг друга в этом новомодном начинании. Однако обставить Юрия Любимова никому из них в итоге не удалось, поскольку тот, в отличие от остальных, не стал размениваться на мелочи, а поставил это дело на поток. В отличие от своих коллег по искусству, которые лепили свои «фиги» раз от разу, Любимов являл их миру с завидным постоянством, поражая своей настырностью большинство своих коллег. А поскольку режиссер он был без всякого сомнения одаренный, то эта его позиция представляла собой двойную опасность: у талантливого мастера было больше шансов втереться в доверие к простому обывателю. Здесь интересы Любимова тесно смыкались с интересами диссидентов, которые появились в советском обществе одновременно с любимовской «Таганкой» – в середине 60-х. Отметим, что либералы и про диссидентов говорили то же самое, что и про Любимова: дескать, ничего плохого они советской власти не желали, а хотели только одного: чтобы она стала демократичнее. Вот, например, как это звучало в устах все того же А. Гершковича:

«У Любимова и его актеров не было особых претензий к советской власти, за исключением того, чтобы поменьше лгать и получить возможность спокойно работать. Они хотели говорить людям правду, показывать со сцены то, чего многие не замечают или не хотят замечать. Театр на Таганке не звал своих зрителей ни к бунту, ни к диссидентству, не выдвигал никаких политических требований. Он обращался к нравственным и эстетическим чувствам своих зрителей, как и положено театру, показывал, что мир искусства богаче прописных истин официального „соцреализма“, что жизнь не укладывается в схемы.

Трагический парадокс заключался, однако, в том, что в стране, где искусство изначально объявлено «частью партийного, общепролетарского дела» (Ленин), любая попытка художника быть независимым от политики, экспериментировать в области формы – воленс-ноленс – приводит к неминуемому столкновению с господствующей идеологией. Самими условиями своего существования искусству в СССР отведена преувеличенная, сверхэстетическая роль. В этом его сила и одновременно слабость. У народа практически нет другой легальной трибуны

для выражения себя, своих подлинных мыслей, чувств, настроений. Отсюда – особая миссия искусства в глазах народа и вместе с тем – панический страх властей перед ним…»

В этом пассаже много спорного. Например, тезис о том, что искусству в СССР была отведена преувеличенная роль. А в тех же США, выходит, искусство пребывает где-то на задворках? Да пример одного Голливуда с его политикой обработки сознания не только своих соотечественников, но и миллионов жителей других стран говорит об обратном. В те же 60-е годы во многих западных странах тамошние правительства пытались ограничить у себя экспорт голливудской продукции, но из этих попыток ничего не вышло. И наивно предполагать, что Голливуд тем самым преследовал исключительно коммерческие цели – то есть заботился лишь о своих прибылях. В этом был и политический интерес, когда идеологи США хотели посредством кино привить людям в разных странах свои, американские стандарты жизни, свою идеологию. Гершкович намеренно акцентирует внимание исключительно на советских идеологах, выставляя их душителями свободы, поскольку именно на этом базируется платформа западников: искать во всем советском исключительно один негатив. Причем этот негатив чаще всего намеренно гипертрофируется.

Утверждение Гершковича о том, что Любимов пытался быть независимым от политики, не что иное, как ложь. В Советском Союзе «Таганку» иначе как политическим театром никто не называл. Из этой лжи опять торчат уши западников: таким образом они хотят выдать Любимова за обычного деятеля искусства, который всегда был заряжен на благое дело – на смелую критику отдельных недостатков режима, а жестокие власти постоянно били его за это по рукам. На самом деле все было иначе. Любимов власть советскую ненавидел и всю свою деятельность на посту главного режиссера «Таганки» поставил на то, чтобы эту власть изничтожить. Другое дело – он не имел возможностей сказать об этом в лоб, прямо, поэтому и вынужден был прятать свои чувства в многочисленные «фиги», которые содержались в каждом его спектакле. Поэтому его вина в духовном растлении советских людей не меньшая, чем у тех же диссидентов. Как пишет все тот же С. Кара-Мурза:

«Диссиденты сыграли роль еретика в монастыре – еретика, который даже не утверждал, что Бога нет, и не предлагал иной картины мира, он лишь предлагал обсудить вопрос „а есть ли Бог?“ Конечно, рационализация советской идеологии и сокращение в ней идеократического компонента назрели – иным стал уровень и тип образования, утрачена память о бедствиях,

которые легитимировали тотальную сплоченность. Поэтому инициатива диссидентов была, в общем, благожелательно воспринята в совершенно лояльных к советскому строю кругах интеллигенции.

Однако никакого результата, полезного для нашего народа, от работы диссидентов я найти не могу – потому, что они очень быстро подчинили всю эту работу целям и задачам врага СССР в «холодной войне». И те плоды поражения СССР, которые мы сегодня пожинаем, можно было предвидеть уже в 70-е годы. На совести диссидентов – тяжелейшие страдания огромных масс людей и очень большая кровь.

Диссиденты подпиливали главную опору идеократического государства – согласие в признании нескольких священных идей. В число таких идей входили идея справедливости, братства народов, необходимость выстоять в «холодной войне» с Западом. Диссиденты, говоря на рациональном, близком интеллигенции языке, соблазнили ее открыто и методично поставить под сомнение все эти идеи. Сам этот вроде бы невинный переход на деле подрывал всю конструкцию советского государства, что в момент смены поколений и в условиях «холодной войны» имел фатальное значение…»

Что касается самой советской власти, то она повторила ту же ошибку, что до нее и царская – слишком либерально отнеслась к внутренним противникам режима. Сменивший Хрущева Брежнев боялся прослыть сталинистом, душителем свободы, из-за чего вынужден был мириться и с диссидентским движением, и с прозападной интеллигенцией. Хотя на первых порах в противостоянии западников и державников он все же стоял на позициях последних. Именно при нем было принято решение уравновесить ситуацию и в пику западникам позволить объединиться и державникам. Так с середины 60-х на свет стали появляться так называемые Русские клубы, и первым таким клубом стал ВООПИК (Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры). Как вспоминает свидетель тех событий А. Байгушев: «Брежнев лично поручил Черненко проследить, чтобы в оргкомитет ВООПИК попали лишь „государственники“ – не перекати-поле иудеи, а крепкие русские люди. И тщательный отбор и подготовка к Учредительному съезду ВООПИК шли почти год. Но поработали на славу. Чужих не было!..»

Кроме этого, Брежнев стал перетягивать периферийных державников в Москву, чтобы укрепить ими свои позиции во власти. Особенный упор он делал на белорусских политиков, поскольку Белоруссия была наименее засорена западниками

(иного и быть не могло, поскольку менталитет белоруссов был исконно славянский, державный, за что фашисты и обрушили на них всю свою ненависть: они уничтожили каждого четвертого жителя республики, попутно стерев с лица земли 200 городов, 9000 деревень, причем более 200 из них вместе с жителями). В **1965 году** Брежнев назначил Первого секретаря ЦК КП Белоруссии Кирилла Мазурова первым заместителем Председателя Совета Министров СССР и ввел его в Политбюро, а секретаря ЦК КП Белоруссии по пропаганде Василия Шауро назначил куратором всей советской культуры по линии ЦК КПСС. А спустя год, в апреле 66-го, кандидатом в члены Политбюро стал еще один белорус – новый глава Белоруссии Петр Машеров.

Василий Шауро весьма рьяно взялся за дело, попытавшись накинуть узду на очумевших от хрущевской «оттепели» западников. Именно за это либералы до сих пор, при одном упоминании его имени, белеют от ненависти и клацают зубами, что ясно указывает на то, что Шауро все делал правильно. Другое дело, что действовал он непоследовательно, к тому же часто был просто бессилен против высокопоставленных либералов из того же ЦК КПСС.

Но вернемся к Юрию Любимову.

Встав у руля «Таганки», он принялся методично выпускать в свет спектакли с непременными «фигами в кармане». Причем, будучи талантливым аллюзионистом, Любимов инсценировал такие произведения, которые давали самый широкий простор для его режиссерской фантазии и имели откровенно политическую подоплеку (как бы ни отрицал это Гершкович). Так, в спектакле «Жизнь Галилея» (**май 1966**) по Б. Брехту на авансцену выдвигался конфликт творца и власти, где последняя выступает в самом неприглядном виде – заставляет творца отречься от своего учения и отправляет его в ссылку (то, что это учение могло быть не ко времени и грозило взорвать общество, это в расчет Любимовым и К° не бралось, их интересовал исключительно конфликт: с одной стороны, гениальный творец, с другой – жестокая власть со своей инквизицией); в «Дознании» (**1967**) П. Вайса речь шла о суде над нацистами, но между строк читались коммунисты, за что спектакль был снят с репертуара через год после премьеры; в «Пугачеве» (**ноябрь 1967**) С. Есенина речь шла о русском бунте – кровавом и беспощадном. Даже в далеком, казалось бы, от советских реалий спектакле «Тартюф» (**ноябрь 1968**) по Ж. Б. Мольеру Любимов умудрился изобразить в образе кардинала под париком и с бельмом на глазу… всесильного советского идеолога Михаила Суслова.

Все более политизируя свой театр, Любимов вольно или

невольно вступал в спор со своими коллегами, которые прекрасно понимали, что этот крен в политику не является прерогативой одного Любимова. Было ясно, что он одобрен на самом «верху» для того, чтобы создать впечатление плюрализма мнений. Поэтому отношение к Любимову у его коллег было неоднозначным. Например, когда в **1965 году** у руководителя БДТ Георгия Товстоногова возник конфликт с властями из-за спектакля «Римская комедия» (власти нашли в этом спектакле о временах римского императора Домициана современные «фиги»), режиссер принял решение собственноручно «похоронить» свое детище, а на вопрос коллег «Почему?» ответил: «Мне лавры „Таганки“ не нужны!» После этого либералы дружно записали Товстоногова в ренегаты, хотя в позиции шефа БДТ было больше здравого смысла, чем в их. Товстоноговым двигал «умный конформизм», который был присущ многим советским интеллигентам из творческой среды, вроде Сергея Герасимова, Сергея Бондарчука, Юрия Озерова, Евгения Матвеева, Михаила Царева, Николая Охлопкова, Андрея Гончарова и др. У многих из этих людей тоже имелись свои претензии к советской власти (у того же Товстоногова отец был репрессирован), но они не считали вправе выносить их на суд общественности, поскольку прекрасно отдавали себе отчет, на чью мельницу они таким образом будут лить воду. Поэтому не случайно, что, когда в середине 80-х к власти пришел либерал-западник Горбачев, многие из этих людей будут первыми подвергнуты остракизму и отстранены от власти в искусстве.

Но вернемся в 60-е.

В **1968 году** Любимов взялся ставить спектакль «Живой» по Б. Можаеву – свою самую мощную «бомбу» на современную тему, где разоблачался советский колхозный строй. Критики по сию пору называют этот спектакль лучшим творением Любимова, что вполне соответствует действительности: в это творение режиссер вложил всю свою ненависть отпрыска кулаков к советскому колхозному строю. Спору нет, что советская колхозная система имела массу недостатков и даже пороков. Однако, даже несмотря на них, во многом именно благодаря существованию этой системы Советскому Союзу удалось победить в самой кровопролитной войне в истории человечества и сохранить свою государственную целостность. Об этом в СССР было написано множество книг, сняты десятки художественных фильмов, большинство из которых были с восторгом приняты обществом (самый яркий пример: книги Анатолия Иванова «Тени исчезают в полдень» и «Вечный зов», которые выдержали многомиллионные тиражи и были экранизированы на ТВ, собрав там еще больший

урожай симпатий).

Однако с началом «оттепели» в либеральной среде стали нарастать тенденции, когда официальная точка зрения на большинство событий отечественной истории стала подвергаться сомнению и многих «инженеров человеческих душ» потянуло на пересмотр ранее принятых оценок. И вот уже на смену «правильным» произведениям стали появляться «неправильные». Тот же роман Бориса Можаева «Живой» был из этой самой категории – «неправильных». Речь в нем шла о находчивом советском колхознике Федоре Кузькине, который в одиночку стоически противостоит косной и бюрократической колхозной системе (именно борьба с этой системой и составляла основу данной книги). Роман появился в свет на исходе «оттепели», в **1965 году**, и уже через год был опубликован в другом оплоте советских либералов, литературном – журнале «Новый мир». А еще через год его решил инсценировать Юрий Любимов, с явным намерением расширить пропагандистский эффект этого произведения.

На мой взгляд, те цели, которые преследовали автор романа и инсценировщик, несмотря на их внешнюю схожесть, кардинально разнились. Если Можаев ставил целью всего лишь вскрыть недостатки и пороки советской колхозной системы, то Любимов шел дальше – он своим спектаклем выводил на авансцену так называемую «рабскую парадигму русской нации»: дескать, советский человек, будь то колхозник или рабочий, унаследовал рабскую сущность от своих далеких предков. Эта «парадигма» была любимым коньком западников, поэтому не случайно его оседлали многие из них. Например, одновременно с Любимовым кинорежиссер Михалков-Кончаловский снял фильм «Курочка Ряба», где речь шла о современной советской деревне (в «Живом» рисовалась деревня первых послевоенных лет) и главная идея подавалась в навязчивом образе уборной – прогрессивный фермер поставил в своем коттедже унитаз, а колхозники в своих деревянных будках проваливаются в дерьмо. Как верно пишет все тот же С. Кара-Мурза: «Представив ущербность русской души через вонючий символ, Кончаловский художественно оформил большую идею западников…»

Однако «взорвать» свои «бомбы» ни Любимову, ни Кончаловскому тогда не удалось – грянули события в Чехословакии. Эта страна четыре последних года проводила у себя демократические реформы по лекалам своих либералов, вроде члена ЦК КПЧ Гоффмейстера или главного редактора еженедельника Союза писателей ЧССР «Литерарни новини» Гольдштюкера. В итоге ситуация приобрела настолько серьезный

оборот, что ребром встал вопрос: быть социализму в Чехословакии или нет.

Скажем прямо, в когорте социалистических стран Чехословакия являлась самой ненадежной, и в Москве на этот счет никто не заблуждался. Однако и отпустить эту страну на все четыре стороны было нельзя: слишком дорогой ценой она досталась Советскому Союзу – за нее сложили свои головы несколько сот тысяч советских солдат. К тому же выход ЧССР из Варшавского Договора мог грозить дезинтеграцией всему Восточному блоку. В итоге было решено подавить «бархатную революцию» с применением силы. Тем более что и наши противники в «холодной войне» в таких случаях миролюбия не проявляли: в **1965 году** американцы ввели свои войска в Доминиканскую Республику, чтобы подавить восстание прокоммунистически настроенного полковника Франсиско Каманьо.

Что бы ни утверждали господа либералы, но факт есть факт: Брежнев подавил «пражскую весну» практически бескровно. Если американцы в той же Доминиканской Республике уничтожили несколько сот человек, то вторжение в ЧССР унесло жизни меньше десятка чехословаков. Эти цифры меркли перед жертвами вьетнамской войны, которая в те же самые дни полыхала во всю свою мощь: там поборники демократии, американские «зеленые береты», в иной день уничтожали тысячи людей. Достаточно сказать, что только за первые 10 месяцев 68-го авиация США совершила 37 580 налетов на различные населенные пункты Вьетнама и уничтожила около 100 тысяч человек, подавляющую часть которых составляли мирные жители (всего американцы за 10 лет отправят на тот свет 1,5 миллиона вьетнамцев).

Никаких жутких репрессий своим согражданам, идейно поддерживавшим чехословацких реформаторов, Брежнев не устраивал. Хотя державники предлагали «потуже закрутить гайки», генсек вновь испугался прослыть сталинистом и обошелся со своими доморощенными гольдштюкерами по-божески: провел некоторые кадровые чистки в отдельных учреждениях, где их засилье было очевидным (вроде АПН). Но большинство либералов отделались лишь легким испугом. Как те же Кончаловский и Любимов. Несмотря на то что их произведения в свет так и не вышли, однако на карьере создателей это нисколько не отразилось: первому разрешили экранизировать русскую классику («Дворянское гнездо»), а второму советскую – горьковскую «Мать».

Поначалу с Любимовым хотели обойтись более строго – уволить его с поста руководителя «Таганки» и исключить из

партии. Что и было сделано. Но режиссер написал письмо на имя Брежнева, после чего его быстро (за две недели) восстановили и в рядах КПСС, и в стенах «Таганки». Более того, заступники Любимова позволили ему создать в своем театре расширенный художественный совет, который объединил в себе с десяток видных либералов и отныне должен был стать надежным щитом «Таганки» для отражения будущих атак со стороны державников. В этот «щит» вошли: Александр Бовин (он в ту пору был консультантом ЦК КПСС), Андрей Вознесенский, Альфред Шнитке, Белла Ахмадулина, Фазиль Искандер, Родион Щедрин, Федор Абрамов, Борис Можаев, Юрий Карякин и др. Спустя два десятка лет именно эти люди станут духовными лидерами горбачевской «перестройки», а вернее «катастройки» (от слова катастрофа).

Придерживаясь политики сдержек и противовесов, Брежнев после Праги-68 не дал державникам «сожрать» западников. Например, в конце 60-х державники требовали со страниц своих изданий (журналы «Огонек», «Молодая гвардия», «Москва», газеты «Советская Россия», «Социалистическая индустрия», «Литературная Россия») провести кадровые чистки не только в АПН, но и в большинстве творческих союзов, вроде Союза кинематографистов, Союза театральных деятелей или Союза писателей СССР, где большинство руководства составляли западники. По мнению державников, последние своими действиями играли на руку противникам СССР в «холодной войне», проводя ту же политику, что и пражские реформаторы: проповедуя приоритет западных ценностей над социалистическими. Как это происходило, наглядно говорит письмо великого русского киноактера Николая Крючкова, которое было опубликовано в «Огоньке» в конце **1968 года**. Приведу из него лишь небольшой отрывок:

«Чему служит журнал „Советский экран“? На этот вопрос можно твердо ответить: в основном рекламированию зарубежных фильмов, зарубежных режиссеров и актеров, а иногда, только иногда, на страницах журнала „Советский экран“ появляются довольно невнятные заметки о советской кинематографии с определением главным образом „нравится“ или „не нравится“ тому или иному критику тот или иной советский фильм. Создается впечатление, будто журнал „Советский экран“ пишет о советских фильмах по принуждению…

Обязательно надо укрепить редакции обоих журналов (кроме «Советского экрана» речь в письме актера шла и о другом популярном журнале – «Искусство кино». – **Ф.Р.**) и газет людьми, которые смогут поставить эти печатные органы на службу

советскому кинематографу и советским зрителям…»

Либеральная киношная интеллигенция тут же ополчилась на Крючкова, обвинив его в том, что он подобным письмом хочет отсечь советский кинематограф от мирового, от его лучших образцов (при Горбачеве это назовут «приобщением к общемировым ценностям», «вхождением в цивилизованный мир» и т. д.). Но речь-то в письме великого актера шла о другом: о том, что западники, пробравшись к руководству многих творческих союзов и изданий, нехотя, сквозь зубы пропагандировали родное советское искусство, зато взахлеб расписывали западное. И это было вдвойне странно, поскольку ничего подобного на Западе в отношении того же советского кинематографа не происходило.

На страницах западных киноизданий крайне редко писали о мастерах советского кино и наших кинофильмах, а в прокате советское киноискусство практически вообще не было представлено. Если в Советском Союзе в год выходило до десятка (а то и больше) фильмов капиталистических стран, то в странах Западной Европы и США советские фильмы демонстрировались крайне редко. Неужели советское кино было таким уж плохим? Да нет же, все упиралось в политику: западные стратеги «холодной войны» не хотели, чтобы с экранов их кинотеатров перед их согражданами пропагандировался советский образ жизни. Это подрывало их капиталистические устои. Однако наши либералы горячо поддерживали то, чтобы западные ценности переносились на советскую почву. В этом и было кардинальное различие советских либералов от западных: последние оказались большими патриотами своей страны.

О тогдашней позиции советских властей в споре между державниками и западниками вернее всего высказался писатель Сергей Наровчатов, который в приватном разговоре со своим коллегой поэтом Станиславом Куняевым заметил следующее: «К национально-патриотическому или к национально-государственному направлению советская власть относится словно к верной жене: на нее и наорать можно, и не разговаривать с ней, и побить, коль под горячую руку подвернется, – ей деваться некуда, куда она уйдет? Все равно в доме останется… Тут власть ничем не рискует! А вот с интеллигенцией западной ориентации, да которая еще со связями за кордоном, надо вести себя деликатно. Она как молодая любовница: за ней ухаживать надо! А обидишь или наорешь – так не уследишь, как к другому в постель ляжет! Вот где собака зарыта!..»

Запретив «Живого», власти обязали Любимова реабилитироваться и поставить что-нибудь просоветское. На что

они надеялись, непонятно, поскольку Любимов никакому исправлению не подлежал. Как говорится, сколько волка ни корми… В итоге в начале **1969 года** он взялся ставить спектакль к грядущему ленинскому юбилею (в апреле следующего года вождю мирового пролетариата исполнялось 100 лет) под названием «На все вопросы отвечает Ленин». Но это опять был спектакль-перевертыш: ленинские цитаты в нем специально подбирались такие, которые должны были навести зрителя на мысли о противоречиях тогдашней советской действительности. В итоге спектакль до премьеры не дожил.

Тогда Любимов взялся ставить горьковскую «Мать» все с тем же умыслом: сделать из советской вещи антисоветскую. В этот раз режиссеру повезло: власти, хотя и внесли в постановку некоторые купюры, однако в целом спектакль одобрили и разрешили включить в репертуар. Премьера «Матери» состоялась за три месяца до того, как в «Таганке» начал играть Филатов – **23 мая 1969 года**. Советская пресса хорошо приняла этот спектакль, хотя всевозможных «фиг» в нем тоже хватало. Просто та часть критики, которая поддерживала западников, не стала их выпячивать, чтобы не навредить Любимову. И уже много позже, в наши дни, когда Советский Союз почил в бозе, критик А. Смелянский с удовольствием раскрыл эти аллюзии. Цитирую:

«Главной режиссерской идеей, поворачивающей школьный текст в сторону современности, была идея живого солдатского каре, в пределах и под штыками которого разворачивались все события. Любимов договорился с подшефной воинской частью дивизии имени Дзержинского и вывел на сцену несколько десятков солдатиков. А поскольку в войсках охраны у нас тогда преобладали узкоглазые лица ребят из Средней Азии, то сам набор лиц производил достаточно сильное впечатление. Солдаты иногда разворачивались на зал и каким-то отрешенным взором узеньких азиатских глаз осматривали московскую публику… Когда горстка людей с красным флагом выходила на первомайскую демонстрацию и попадала в это самое живое солдатское каре, сердце сжималось от узнаваемости мизансцены. Это была театральная метафора вечного российского противостояния.

Любимов размыл исторический адрес повести Горького, ввел в нее тексты других горьковских произведений, начиненных, надо сказать, ненавистью к **рабской российской жизни** (выделено мной. – **Ф.Р.**). Он дал сыграть Ниловну Зинаиде Славиной, которая не зря прошла школу Брехта. Она играла забитую старуху, идущую в революцию, используя эффект «отстранения». Она играла не тип, не возраст, а ситуацию Ниловны. Это был

медленно вырастающий поэтический образ сопротивления, задавленного гнева и ненависти, накопившихся в молчащей озлобленной стране. В конце концов эта тема отлилась в классическую по режиссерской композиции и силе эмоционального воздействия сцену, названную «Дубинушка».

В «Дубинушке», особенно в ее шаляпинском варианте, пожалуй, как нигде у нас, выражен дух артельного труда, неволи и бунта. Любимов нашел этому сценический эквивалент. Песня рабочей артели стала в его спектакле музыкальным образом **рабской страны** (выделено мной. – **Ф.Р.**), грозящей когда-либо распрямиться и ударить той самой «дубиной»…»

На рубеже 70-х любимовские творения пользовались огромным успехом у леволиберальной публики, поскольку «Таганка» превратилась чуть ли не в главный центр фронды в стране, в эдакий культиватор «эзопова языка» в Советском Союзе. Язык этот вошел в моду именно тогда, в 60-е, и своим рождением был обязан не только его носителям, но и самой власти, которая оказалась настолько растерянной после хрущевской «оттепели», что стала явно перегибать палку в своих попытках задушить чуть ли не любое живое слово.

В пору своего студенчества в «Щуке» Леонид Филатов активно посещал спектакли многих московских театров, и больше всего ему нравилось именно то, что показывала «Таганка». Это совпадало с умонастроениями самого Филатова: эдакого хулиганствующего интеллигента, для которого проблема поисков справедливости всегда стояла на первом месте (еще с тех пор, как он жил в Ашхабаде и рос в дворовой среде). И самым активным борцом за справедливость в театральном мире Филатов (да и многие другие) считал именно Юрия Любимова.

Принадлежность к «Таганке» считалась делом престижным в столичных кругах, а престижность многое значила для провинциала Филатова. Кроме этого, этот театр был поэтическим, и это тоже лежало в русле филатовских пристрастий. Наконец, имелись и личные причины: там работала его пассия Лидия Савченко. Все перечисленное и стало поводом к тому, чтобы Филатов направил свои стопы в сторону Таганской площади. Хотя в училище его многие отговаривали от этого шага. «Это не ваш театр, Леонид, – уверяли его преподаватели. – „Таганка“ – это индустриальный театр, там органично разговаривающему артисту делать нечего. Там все орут, перекрикивая скрипы, шумы, падения…» Но все эти доводы оказались напрасными. Филатов приехал в Москву из провинции (Ашхабад именно таким местом и считался) с целью завоевать столицу, чтобы не робко заявить о себе, а громогласно – во весь голос. И лучшего места для этого,

чем фрондирующая «Таганка», даже нельзя было себе представить.

Филатов попал в «Таганку» с первого захода, поскольку его преподаватель в «Щуке» Альберт Буров в то время ставил там спектакль «Час пик» и замолвил за него слово перед Юрием Любимовым. Однако, беря Филатова, Любимов больших авансов ему не давал, хотя и впечатлился его игрой в роли Актера в горьковской пьесе «На дне» в «Щуке». Но эта симпатия не стала поводом к предоставлению Филатову режима наибольшего благоприятствования, и он в итоге оказался всего лишь «на подхвате» – бегал в массовке.

В это же время состоялся дебют Филатова в большом кинематографе. Правда, ничего хорошего нашему герою этот дебют не принес. Речь идет о фильме Э. Захариаса и Б. Яшина «Город первой любви». Фильм состоял из четырех новелл, где речь шла о нескольких поколениях советских людей, живших в городе-герое Волгограде. Повествование начиналось в годы Гражданской войны (в 1919 году), затем переносилось в годы индустриализации (1929 год), Великой Отечественной войны (1942 год) и заканчивалось нашими днями (1969 год). Первые две новеллы (о Гражданской войне и индустриализации) снимал Яшин, другие (о Великой Отечественной войне и современности) – Захариас. Филатов был занят в последней – играл молодого современника и появлялся на экране всего лишь несколько раз. (Стоит отметить, что в этом же фильме играли и оба его приятеля по комнате № 39 щукинского общежития Борис Галкин и Владимир Качан: у первого была главная роль в первой новелле, у второго – крохотный эпизод в новелле о современности).

Съемки эпизодов с участием Филатова проходили поздней осенью и в начале зимы **1969 года** в Москве, на «Мосфильме» и, поскольку роль была небольшой, особых хлопот ему не принесли. Другое дело, что общий результат Филатова откровенно огорчил: ему не понравился ни сам фильм, ни его физиономия в нем. Как признается позже сам актер, когда он увидел себя на экране, ему стало так дурно, что он в течение нескольких дней не мог выйти на улицу. К слову, лента была признана неудачной и самим руководством «Мосфильма». Оно даже влепило режиссеру Яшину выговор за первую новеллу и хотело выбросить ее из окончательного варианта фильма. Но потом оставило все как есть.

В своем заключении по фильму **24 июля 1970 года** главный редактор сценарно-редакционной коллегии И. Кокорева писала: «В результате отсутствия должного контроля за съемками фильма

получилась картина, лишенная идейной ясности и точности и совершенно художественно незавершенная…

Из фильма совершенно ушла тема гражданственности молодого поколения, которая была главной в сценарии.

Фильм создавался во имя одной важной и главной задачи: показать, как в разное время, начиная с Гражданской войны, молодое поколение правильно понимало свои гражданские задачи, оставалось верным своему общественному долгу. Возникающие нравственные проблемы были соотнесены в сценарии с проблемами общественными. К сожалению, такая постановка вопроса совершенно из фильма исключена».

Глава четвертая
На подхвате

Тем временем, проработав в «Таганке» около полугода, Филатов уже стал тяготиться своей ролью статиста, поскольку театр продолжал фрондировать, но Филатову в этом процессе места не находилось. Так, в декабре **1969 года** «Таганка» выпустила в свет еще одну постановку с «фигой в кармане» – тот самый «Час пик» польского драматурга Ежи Ставинского. Вот как описывает происходящее все тот же А. Гершкович:

«Герои пьесы по своему происхождению, воспитанию, „менталитету“ принадлежали, несомненно, еще „гнилому“ Западу, но по своему социальному положению и благоприобретенным привычкам уже были вполне подготовлены к жизни в „социалистическом раю“. Эта двойственность характеров в пьесе Ставинского надоумила режиссера прибегнуть к остроумному театральному ходу, который и обусловил иронический подтекст всей постановки. Любимов дал задание своим актерам жить на сцене двойной жизнью. С этой целью актеры произносили вслух не только зафиксированную в тексте пьесы реплику своих персонажей, но и как бы собственную внутреннюю ремарку к ней. Получалось смешно и хлестко.

«Как живешь? – тупо спросил я, думая только о себе», – говорит один из героев, встретив товарища юности.

«Чем болели в детстве? – с безразличием спрашивает врач, выслушивая больного, и тут же приказывает ему: —Молчите!» И т. д. и т. п.

Подобные самокомментарии обнажали некий общий признак человека, живущего в лживом мире, где он привык говорить одно, а думать про себя другое, поступать же и вовсе по-третьему. Все это, разумеется, – хитрил театр – присуще обществу с пережитками капитализма и не имеет отношения к моральному кодексу «строителя коммунизма»…»

Несмотря на то что в этом спектакле у Филатова была роль, но она была столь незначительна, что назвать ее серьезной просто не поворачивается язык. Наш герой появлялся в массовке: в числе людей, бегающих по коридорам какого-то крупного учреждения (с этого эпизода начинался спектакль), а также ездил в лифте, сдавленный со всех сторон своими коллегами все по тому же учреждению. Короче, роль из разряда «кушать подано» (лишь спустя несколько лет Филатов дорастет до роли второго плана в этом спектакле – до Янека Боженецкого).

Еще меньшая по размеру ролька была у него и в другом спектакле – «Берегите Ваши лица», который, в отличие от «Часа пик», стал поводом к грандиозному скандалу в столичном театральном мире (это был первый скандал «Таганки», который разворачивался на глазах у Филатова). В «Лицах» «фига в кармане» оказалась куда большей, чем во всех предыдущих творениях Любимова.

Премьеру спектакля предполагалось сыграть в середине февраля **1970 года**, однако в ход событий вмешались непредвиденные события. Известный драматург Петер Вайс, которого Любимов весьма чтил (и даже ставил у себя на сцене спектакль по его пьесе «Дознание») в каком-то интервью выступил с осуждением советских властей, из-за чего «верха» распорядились убрать из репертуара «Таганки» спектакль по его пьесе «Макинпотт». Любимову пришлось подчиниться, но он решил в отместку выпустить раньше срока «Лица».

Премьеру сыграли **7 февраля**. Спустя три дня эксперимент повторили, да еще показали сразу два представления – днем и вечером. На последнее лично прибыл министр культуры РСФСР Мелентьев. Увиденное привело его в неописуемое бешенство. «Это же антисоветчина!» – выразил он свое отношение к увиденному, зайдя в кабинет Любимова. Крамола, по мнению министра, содержалась во многих эпизодах представления: в песне Высоцкого **«Охота на волков»**, в стихах, читаемых со сцены, и даже в невинном на первый взгляд плакате над сценой, на котором было написано «А ЛУНА КАНУЛА» (палидром от Вознесенского, который читался в обе стороны одинаково). В этой надписи Мелентьев узрел намек на то, что американцы первыми высадились на Луну (**21 июля 1969 года**), опередив советских космонавтов (кстати, позднее авторы спектакля признаются, что именно это они и имели в виду: то, что США сумели-таки «умыть» советскую космонавтику).

Покидая кабинет режиссера, министр пообещал актерам, что «Лица» они играют в последний раз. Слово свое министр сдержал: эту проблему заставили утрясти столичный горком партии. **21 февраля** там состоялось специальное заседание, на котором были приняты два решения: 1) спектакль закрыть 2) начальнику Главного управления культуры исполкома Моссовета Родионову Б. объявить взыскание за безответственность и беспринципность. В Общий отдел ЦК КПСС была отправлена бумага следующего содержания:

«Московский театр драмы и комедии показал 7 и 10 февраля с. г. подготовленный им спектакль „Берегите Ваши лица“ (автор А. Вознесенский, режиссер Ю. Любимов), имеющий серьезные

идейные просчеты. В спектакле отсутствует классовый, конкретно-исторический подход к изображаемым явлениям, многие черты буржуазного образа жизни механически перенесены на советскую действительность. Постановка пронизана двусмысленностями и намеками, с помощью которых проповедуются чуждые идеи и взгляды (о „неудачах“ советских ученых в освоении Луны, о перерождении социализма, о запутавшихся в жизни людях, не ведающих „где левые, где правые“, по какому времени жить: московскому?). Актеры обращаются в зрительный зал с призывом: Не молчать! Протестовать! Идти на плаху, как Пугачев! и т. д.

Как и в прежних постановках, главный режиссер театра Ю. Любимов в спектакле «Берегите Ваши лица» продолжает темы «конфликта» между властью и народом, властью и художником, при этом некоторые различные по своей социально-общественной сущности явления преподносятся вне времени и пространства, в результате чего смазываются социальные категории и оценки, искаженно трактуется прошлое и настоящее нашей страны.

Как правило, все спектакли этого театра представляют собой свободную композицию, что дает возможность главному режиссеру тенденциозно, с идейно неверных позиций подбирать материал, в том числе и из классических произведений…»

Несмотря на то что все оценки, приведенные в документе, были верными по своей сути, однако на судьбе Любимова это нисколько не отразилось. Да, его творение сняли из репертуара, но самого режиссера оставили руководить театром, в очередной раз простив ему его антисоветский выпад. Объяснить это можно лишь одним: для западников Любимов продолжал оставаться важной фигурой в их политических раскладах. Зато они легко сдали другую фигуру – главного редактора журнала «Новый мир» (в литературных кругах он считался оплотом «западников») Александра Твардовского (его сняли аккурат в дни скандала со спектаклем «Берегите Ваши лица» – в **феврале 1970 года**). Плюс не стали особенно возражать против назначения державника Сергея Лапина на пост председателя Гостелерадио (**апрель** того же 70-го).

Но вернемся к герою нашего рассказа.

Наблюдая со стороны за этим конфликтом, Леонид Филатов, конечно же, был целиком на стороне режиссера. Что вполне объяснимо: партчиновники из горкома изначально не могли быть героями в его глазах. Огорчало Филатова, повторюсь, лишь одно: что он сам имеет к этому святому делу борьбы против партократии весьма далекое отношение. И надежд на то, что он когда-нибудь будет допущен до сонма бунтарей, у него тогда не

было. Как и любой другой коллектив, в «Таганке» соблюдалась строгая иерархичность: корифеи театра свысока смотрели на молодежь и уступать свои места не собирались, даже если бы эта молодежь была семи пядей во лбу. К примеру, когда Филатов обратился к Вениамину Смехову с предложением соединить свои усилия и выдать на-гора совместную пьесу, Смехов надменно-учтиво отказал дебютанту в соавторстве. В итоге, побегав какое-то время в массовке, Филатов задумался: а что дальше? И решил «делать ноги» из этого театра. Как вдруг весной **1970 года** ситуация резко изменилась: ему пришлось решать сложную дилемму и разрываться сразу между двумя заманчивыми предложениями.

Одно исходило от Любимова, который наконец созрел до того, чтобы предложить Филатову главную роль – Автора в спектакле по книге Н. Чернышевского «Что делать?», и другое – от великого сатирика Аркадия Райкина. Последнее предложение стало возможным благодаря стараниям сына сатирика Константина Райкина, с которым Филатов, как мы помним, был знаком еще по «Щуке».

Зная о том, что Филатов скучает без серьезной работы, а также желая помочь своему отцу, который только что расстался с двумя своими артистами – Романом Карцевым и Виктором Ильченко, а также с автором интермедий Михаилом Жванецким, – Константин решил рекомендовать отцу Филатова в качестве заведующего литературной частью (то бишь тем же автором интермедий). Аркадий Исаакович отнесся к этому предложению с интересом, поскольку уже достаточно был наслышан как от сына, так и от других театралов о литературных талантах Леонида Филатова. В итоге сатирик пригласил его в свою московскую квартиру в Благовещенском переулке.

Когда тот явился в назначенное время, в доме, кроме хозяина, находились еще два человека, причем тоже известные: писатели Леонид Лиходеев и Лев Кассиль. Легко представить, какие чувства обуревали недавнего провинциального юношу в окружении сразу трех классиков. Но скованность его прошла, как только Райкин налил ему коньяка и он хряпнул пару рюмок для храбрости. Далее послушаем его собственный рассказ:

«Понемногу я пришел в себя, стал шутить. Райкин милостиво улыбался, потом взял меня за руку и повел в кабинет. Там, до сих пор помню, держа меня почему-то за пульс, он стал расспрашивать: „Квартиры нет, конечно, постоянной прописки тоже, и в армию, поди, нужно идти. Да-а… ситуация. Так я вам предлагаю. От меня уходят трое одесских людей. Одному я, к несчастью, успел дать квартиру на Литейном, а второму – нет, так

вот она – ваша. Если вы ко мне пойдете работать в театр, я вам обещаю полное освобождение от воинской повинности. Осенью у нас гастроли в Англию, Бельгию, весной – в Польшу“.

Я ошалел. Но все же набрался наглости и пролепетал: «Я должен подумать, взять тайм-аут». – «Возьмите, – как-то разочарованно произнес он, – два дня, но больше думать нельзя». На следующий день в Театре на Таганке распределение ролей в новом спектакле «Что делать?» – и у меня главная роль – Автора…

Я помчался к маме Ваньки Дыховичного, который в ту пору работал у Райкина и жил в ленинградской гостинице. Александра Иосифовна только руками всплеснула: «Да где же ты сейчас Ивана найдешь? Он же гуляет!» Все же часа через три мы созвонились. Я ему все рассказал, а он в ответ: «Ни в коем случае, я сам мажу лыжи». – «Почему?» – «Потому что двух солнц на небе не бывает». – «Но он меня заведующим литературной частью зовет!» – «Еще новое дело. Ты знаешь, кто от него уходит? Миша Жванецкий, Рома Карцев и Витя Ильченко. Ты хочешь заменить всех троих?» Я, конечно, для себя все решил, но как сказать об этом Мэтру? К счастью, в театр позвонила его жена. Я, мямля, стал говорить, что на Таганке много работы, что я привык к Москве. Она засмеялась: «Вы так же привыкнете и к Ленинграду… Ладно, оставайтесь. Но я вас хочу предостеречь – бросайте курить. На вас же невозможно смотреть!»…»

Между тем обращение Юрия Любимова к бессмертной прозе Н. Чернышевского было не случайным. Это была попытка режиссера сделать «подарок» властям к 100-летию со дня рождения В. Ленина. Как мы помним, один такой любимовский «подарок» – спектакль «На все вопросы отвечает Ленин» – власти забраковали. Однако Любимову очень хотелось отметиться на этом поприще, но только не из любви к вождю мирового пролетариата, а как раз наоборот. Он хотел устами Ленина в очередной раз ткнуть нынешнюю власть лицом в ее пороки. Поэтому в бессмертный роман Чернышевского он ввел ленинские цитаты из его работы «О национальной гордости великороссов», чем, конечно, усилил публицистическую направленность постановки.

В этом спектакле Любимов обсасывал всю ту же любимую «конфету» западников – «рабскую парадигму русской нации» (как мы помним, эта же тема фигурировала в «Живом», а чуть позже перекочует и в «Бориса Годунова»). Причем, если Чернышевский имел в виду рабскую сущность крепостного люда царской России, то Любимов, естественно, опять адресовал все советскому человеку. Этот посыл режиссера был не случаен: Любимов таким

образом вплетал свой голос в тот спор, который вели западники и державники вдогонку чехословацким событиям.

Аккурат в дни, когда Любимов сдавал «Что делать?» (**август 1970 года**) в патриотическом журнале «Молодая гвардия» был опубликован Русский Манифест одного из лидеров державников, Сергея Семанова, «О ценностях относительных и вечных», где автор разоблачал аллюзионистов, типа Юрия Любимова. Семанов писал:

«Литераторы и публицисты аллюзионного способа письма гневаются совсем не на Ивана IV, обличают отнюдь не Николая I, а, прикрываясь всем этим псевдоисторическим реквизитом, метят свои обличительные молнии – чаще намеком, а иногда и напрямую – совсем в иные эпохи, иные социально-политические отношения…

Что ж, аллюзионные истолкования нынче в моде. Задача, которую ставят перед собой их адепты, совершенно отчетлива, если об этом говорить прямо: Россия, мол, всегда, испокон веков пребывала во тьме, мраке, невежестве, реакции, косности, тупости и т. д. И только некоторые «европейски образованные» интеллектуалы-мыслители (в каком веке – не важно, ведь и время, и все прочее относительно, вы не забыли?), так вот только несчастные и никем не понятые «интеллектуалы» в кромешном мраке зажигали одинокую свечу и… Нет ничего более оскорбительного для нашего народа, чем подобное толкование его роли в истории (и не только в истории, выразимся так). С подобной точки зрения русский народ – «быдло», которое надо тащить за вихор в рай, изобретенный иным решительным интеллектуалом. Какая уж тут любовь к народу, в которой так часто клянутся любители обличать «мрак и невежество» русской истории? Если и есть тут любовь к кому-нибудь, то только уж к своему брату «интеллектуалу»…

Ощущение преемственности поколений в деле строительства и защиты Родины есть лучшая основа для патриотического воспитания граждан, в особенности молодых».

Именно против этой преемственности и выступали западники, в том числе и Любимов, которые с пеной у рта доказывали всему миру, что русские люди если что и наследуют у предыдущих поколений, то только рабскую сущность.

Власть, конечно же, понимала, что в руках Любимова роман Чернышевского может превратиться в очередную увесистую дубинку. Однако запрещать ничего не стала, ограничившись только поправками. Принимали спектакль долго – было четыре просмотра, в каждом из которых от Любимова требовали что-то убрать, что-то добавить. Вот как, к примеру, это происходило во

время одного из таких просмотров **2 июля 1970 года**.

Кто-то из высоких чиновников задает Любимову вопрос: почему актер, играющий в спектакле цензора, сначала был в мундире эпохи 19-го века, а потом вдруг облачился в современный свитер? То есть у чиновника мелькнула догадка, что таким образом постановщик хочет провести параллель между прошлым и настоящим. Любимов в ответ несет какую-то околесицу: мол, в мундире было жарко, вот и облачили актера в свитер. К тому же, говорит режиссер, современные одежды присутствуют только в начале спектакля. Его поправляют: нет, не только в начале – когда поет девушка-швея в середине постановки, она тоже по современному одета. После чего чиновник делает вывод: это не случайность, это замысел.

Другой принимающий – Михаил Маринго ф – тоже не заблуждается на счет увиденного. Он говорит: «Это антикрепостнический роман, и за это его любил Ленин – там глубокая вера в светлое будущее. В четвертом сне Веры Павловны выражена вся глубина веры в будущее человечества. Но у вас нет главного, нет будущего. Нет веры в здоровую, прекрасную Россию. От спектакля не возникает такого ощущения…»

Об этом же говорит и другой проверяющий – А. Панфилов из Министерства культуры РСФСР: «Что делает Чернышевского и его героев особенно близкими нам сегодня? Нам думается, что это прежде всего стремление автора романа и его героев к уничтожению эксплуататорских классов через революционную борьбу и утверждение нового общества на основе равенства и свободы людей. В своем четвертом сне Вера Павловна говорит: „Будущее светло и прекрасно… Стремитесь к нему, работайте для него, приближайте его, переносите из него в настоящее все, что можете перенести“.

Однако в эту картину диссонансом врывается песня, которая поется и обращается к зрителям на стихи Некрасова: «Не может сын глядеть спокойно на горе матери-России…» Текст Некрасова перекрывает мысль Чернышевского, приходит с ней в противоречие, ибо Некрасов пел о родине того времени, когда она была под гнетом самодержавия, и обращать эти слова сегодня к зрителю не только не совсем верно, но и, видимо, бестактно…

…Вот этой силы, которая идет через разоблачение крепостничества, непримиримую критику самодержавия и капитализма, признание классовой борьбы как средства уничтожения царизма, как страстной мечты, стремления к высоким общественным идеалам, к будущему – к обществу свободы и равенства, которые ныне восторжествовали на родной земле Чернышевского, этого недостает спектаклю. Спектакль не

выражает в полную силу революционных традиций великого освободительного движения, участником и подготовителем которого был Чернышевский».

Самое интересное, что Любимов мысленно наверняка соглашался с чиновником на все сто процентов: его спектакль и в самом деле не собирался разоблачать самодержавие и капитализм, поскольку цель у него была иная – разоблачить социализм, который он, видимо, считал хуже самодержавия.

Приведу еще один характерный отрывок из этого обсуждения, где диалог вели представитель городского Управления культуры М. Шкодин и Любимов.

М. Шкодин: «Очень нехорошо смотрится портрет Владимира Ильича, такое его закрытие и открытие в финале… Хотя я понимаю мысль, которую вы хотите выявить: о преемственности этих мыслителей…»

Ю. Любимов: «Как же в галерее можно не представлять Владимира Ильича? Когда ходишь по Москве и везде портреты Ленина, так люди ходят и все в порядке, – может быть, это рецидив культов каких-то?»

М. Шкодин: «Может быть, это и так, но мне думается, это звучит как-то кощунственно по отношению к Ленину, когда около него бегают, чуть ли не танцуют вокруг этого портрета… Портрет Маркса тоже здесь…»

Ю. Любимов: «На площадях танцуют рядом с портретами…»

М. Шкодин: «Они не находятся на уровне ниже спины».

Ю. Любимов: «Я просто удивлен, на меня это не производит такого впечатления…»

И опять Любимов говорит правду: он и в самом деле не придает особого значения портретам Ленина и Маркса, которые в спектакле не висят на стене, а стоят, прислоненные к стене, а рядом с ними танцуют девицы из борделя. По-своему Любимов был прав: ведь он ставил не производственную драму «Заседание парткома», а вольное прочтение романа Чернышевского. Он потом точно так же и Пушкина будет ставить в Боннской опере, и других русских классиков – все в том же вольном изложении. Однако вот вопрос: осмелился бы Любимов, например, на фоне портрета своего репрессированного деда водить глумливые хороводы? Наверное, нет: пожалел бы память деда. Зато с Лениным и Марксом можно было обходиться так, как душе постановщика заблагорассудится. Наверняка и отговорка у режиссера для собственного успокоения была припасена: власть, дескать, сама виновата, вешая портреты основоположников марксизма-ленинизма где ни попадя.

Между тем многие из прозвучавших на просмотрах поправок

Любимов все-таки внес в окончательный вариант спектакля. В том числе и портреты Ленина и Маркса поднял «выше спины». В итоге «добро» на премьеру было дано. Она состоялась **18 сентября 1970 года**. Леонил Филатов, как мы помним, играл в нем Автора, то есть Николая Чернышевского. По словам самого Юрия Любимова: «Я считаю, что Филатов очень прилично сыграл в этом спектакле». То же самое писали критики сразу после премьеры: «Образ Автора – несомненная удача театра: его драматургия, сценическое решение образа и, наконец, работа Леонида Филатова с ее неподдельной искренностью, умом, тактом, чувством меры».

После таких эпитетов у любого актера может закружиться голова. Филатов не стал исключением, поверив, что отныне его дела в театре пойдут в гору. Забегая вперед, скажем, что он ошибется, однако этого запала актеру хватит на несколько лет. В эти годы он будет продолжать играть в «Что делать?», а также получит несколько второстепенных ролей в других спектаклях. Например, Горацио в «Гамлете» (1971).

Как и положено, «Гамлет» был очередным камнем, брошенным Любимовым в «огород» советской власти. Разрешая Любимову поставить эту вещь с самим Владимиром Высоцким в главной роли (после чего стало сразу понятно, какая направленность будет у спектакля), власть попыталась схитрить: обязала его сначала создать спектакль на советском материале. Но Любимов вновь оказался ловчее. Он взял героическую повесть Бориса Васильева «А зори здесь тихие…» (эту идею ему подбросил парторг театра Борис Глаголин), где речь шла о подвиге девушек-зенитчиц в годы Великой Отечественной войны, и так ее интерпретировал, что от васильевского пафоса мало что осталось. И вновь сошлюсь на мнения критиков.

А. Смелянский: «Начинаясь звонкими сталинскими маршами („Утро красит нежным светом стены древние Кремля“), спектакль все больше и больше приникал к народным песням и горестным плачам. Гибель каждой девушки сопровождалась предсмертным видением и предсмертной песней, которые раздвигали военный сюжет до общенационального. Любимов и здесь умело расширял адрес спектакля. Фашизм тут был не только германским изделием, но той мрачной силой, которая разлита повсюду в мире. В том числе и в тех, кто воюет с фашизмом…»

А. Гершкович: «Любимовский рассказ о жестокой войне был удивительно нежным и в чем-то интимным. На наших глазах одна за другой погибали милые девушки в солдатских гимнастерках трудным августом 1942 года, и режиссер, избегая сантиментов, показывал противоестественность того, что заставило этих милых

девчат браться не за свое дело и совершать подвиги (в качестве ремарки замечу: в то время, как миллионы таких вот юных девчат жертвовали своими жизнями на фронтах войны, 25-летний Юрий Любимов конферировал в Ансамбле НКВД. – **Ф.Р.**). Продолжая линию «Павших и живых», Любимов и его актеры развенчивали миф о войне как о «Великом деянии». «Несчастна страна, которая нуждается в героях», – сказал однажды Б. Брехт. По существу, ту же мысль о бессмысленности многих жертв проводили в спектакле и таганковские актеры в «Зорях», вступая в подспудный спор с дешевым казенным оптимизмом, заявлявшим якобы от лица подданных: «Когда страна прикажет быть героем, у нас героем становится любой».

Голос театра звучал диссонансом барабанной трескотне официальной поэзии и грому литавр на Красной площади, заглушавших правду о Великой Отечественной войне, о ее жертвах, часто бессмысленных и напрасных…»

Стоит отметить, что не у всех властей предержащих возникали негативные ассоциации после этого спектакля. Например, глава МГК Виктор Гришин даже расплакался – так растрогало его разыгранное на сцене действо. После чего обронил такую фразу: «Надо же, а мне говорили – антисоветский театр…» И тут же распорядился выделить нескольким нуждающимся актерам театра квартиры, присвоить звания, а также пообещал в скором времени построить театру новое здание впритык к старому (и слово свое сдержит).

Однако Смелянский и Гершкович не преувеличивают, когда говорят об «особой направленности» спектакля. Все так и было, поскольку в таком случае Любимов не был бы Любимовым – без «фиги в кармане» он творить не умел. Это был взгляд на войну человека, который почти не был на передовой, если не считать одного раза, когда он в числе других ополченцев был брошен для того, чтобы отбить атаку немецких танков на подступах к Москве. По словам самого Любимова: «Мне повезло, во время войны я даже не получил ни одного ранения. Но я ведь и не могу сказать, что я провел войну в боях. Приходилось и винтовку держать, и „коктейль Молотова“, но все же больше времени я ездил с выступлениями…»

А вот другой человек, который воевал все четыре года и потерял на фронте ногу – кинорежиссер Станислав Ростоцкий, – спустя два года после Любимова экранизировал те же «А зори здесь тихие…» без всякой «фиги в кармане» и интеллигентских стенаний по поводу того, надо ли было совершать девчатам-зенитчицам подвиг в богом забытом лесу или не надо было. И фильм стал классикой отечественного кинематографа уже при

жизни его автора: в прокате **1973 года** он собрал 66 миллионов зрителей, заняв 1-е место.

Исходя из всего вышеперечисленного, можно смело утверждать, что Любимов был идеологом и одним из зачинателей той **дегероизации** нашего прошлого, которая впоследствии как смертоносный смерч пронесется по стране в годы перестройки и ельцинских реформ.

Стоит отметить, что после выхода спектакля «А зори здесь тихие…» многие приверженцы «Таганки» стали уличать Любимова в том, что он впервые пошел на поводу у массового зрителя: дескать, хотел потрафить вкусам почитателей социалистического реализма. В какой-то мере эти претензии были верны: «А зори…» и в самом деле резко контрастировали с тем, что Любимов выпускал до этого. Однако это был всего лишь эпизод в его биографии – больше ничего подобного он ставить не будет, вернувшись к прежней эстетике индустриального, площадного театра.

Кстати, в самой творческой среде к этому театру отношение было неоднозначное. Многие «Таганку» не любили именно за ее отход от классического театра, обвиняли в формализме. А легендарный Леонид Гайдай даже высмеял «Таганку» в одной из своих комедий. Речь идет о фильме «12 стульев», который вышел на экраны страны спустя полгода после премьеры «Зорей» – в **июне 1971 года**. Почти дословно копируя текст Ильфа и Петрова, который относился к концу 20-х годов (тогда в советской театральной среде спорили две театральные школы: Станиславского (классическая) и Мейерхольда (формалистическая), Гайдай почти ничего в него не добавил – настолько все оказалось современным. В итоге под Театром Колумба многие разглядели именно «Таганку», что было вполне логично: ведь писатели кидали камень в «огород» Мейерхольда, которого Любимов считал своим Учителем. Вот как этот эпизод выглядит в книге:

«Из одиннадцатого ряда, где сидели концессионеры, послышался смех. Остапу понравилось музыкальное вступление, исполненное оркестрантами на бутылках, кружках Эсмарха, саксофонах и больших полковых барабанах. Свистнула флейта, и занавес, навевая прохладу, расступился.

К удивлению Воробьянинова, привыкшего к классической интерпретации «Женитьбы», Подколесина на сцене не было. Порыскав глазами, Ипполит Матвеевич увидел свисающие с потолка фанерные прямоугольники, выкрашенные в основные цвета солнечного спектра. Ни дверей, ни синих кисейных окон не было. Под разноцветными прямоугольниками танцевали дамочки

в больших, вырезанных из черного картона шляпах. Бутылочные стоны вызвали на сцену Подколесина, который врезался в толпу верхом на Степане. Подколесин был наряжен в камергерский мундир. Разогнав дамочек словами, которые в пьесе не значились, Подколесин возопил:

– Степа-ан!..

…Погас свет, и публика затопала ногами. Топала она до тех пор, покуда со сцены не послышался голос Подколесина:

– Граждане! Не волнуйтесь! Свет потушен нарочно, по ходу действия. Этого требует вещественное оформление.

Публика покорилась. Свет так и не зажигался до конца акта. В полной темноте гремели барабаны. С фонарями прошел отряд военных в форме гостиничных швейцаров. Потом, как видно – на верблюде, приехал Кочкарев. Судить обо всем этом можно было из следующего диалога:

– Фу, как ты меня испугал! А еще на верблюде приехал!

– Ах, ты заметил, несмотря на темноту?! А я хотел преподнести тебе сладкое вер-блюдо!..

Сцена сватовства вызвала наибольший интерес зрительного зала. В ту минуту, когда на протянутой через весь зал проволоке начала спускаться Агафья Тихоновна, страшный оркестр Х. Иванова произвел такой шум, что от него одного Агафья держалась на сцене прекрасно. Она была в трико телесного цвета и мужском котелке. Балансируя зеленым зонтиком с надписью: «Я хочу Подколесина», она переступала по проволоке, и снизу всем были видны ее грязные подошвы. С проволоки она спрыгнула прямо на стул. Одновременно с этим все негры, Подколесин, Кочкарев в балетных пачках и сваха в костюме вагоновожатого сделали обратное сальто. Затем все отдыхали пять минут, для сокрытия чего был снова погашен свет.

Женихи были очень смешны, в особенности – Яичница. Вместо него выносили большую яичницу на сковороде. На моряке была мачта с парусом.

Напрасно купец Стариков кричал, что его душат патент и уравнительный. Он не понравился Агафье Тихоновне. Она вышла замуж за Степана. Оба принялись уписывать яичницу, которую подал им обратившийся в лакея Подколесин. Кочкарев с Феклой спели куплеты про Чемберлена и про алименты, которые британский премьер взимает у Германии. На кружках Эсмарха сыграли отходную. И занавес, навевая прохладу, захлопнулся…»

Гайдай позволил себе в этот канонический текст внести собственные задумки. В частности, заставил героиню исполнять французскую балладу, мотив которой до боли напоминал «пьяный» русский романс «Шумел камыш, деревья гнулись». Он

также не стал гасить в зале свет, чтобы зритель (не только сидящий в зале, но и у экрана) смог увидеть все воочию. И ввел в эпизод двух товарищей в ложе (актеры Эраст Гарин и Юрий Медведев), один из которых явно театральный критик. По ходу спектакля эти товарищи восхищаются увиденным, а из уст одного из них слетает реплика: «Глубоко копают».

Любимов любил вводить в свои спектакли разного рода эффекты, которые должны были потрясти воображение зрителя, не привыкшего к подобному в традиционном советском театре. Правда, верблюды в его постановках по сцене не вышагивали, однако актеры над зрительным залом летали, оркестры по проходам вышагивали, а уж разного рода «куплеты про Чемберлена» звучали регулярно. Но однажды Любимов и вовсе потряс всю театральную общественность трюком, легенда о котором до сих пор жива. Он уговорил участвовать в своем спектакле «Товарищ, верь!..» настоящего лучника – мастера спорта, чемпиона многих соревнований. По ходу действия тот должен был из конца зрительного зала выстрелить из лука и попасть стрелой в листок со стихами, который актер, игравший классика русской литературы Александра Сергеевича Пушкина, держал в вытянутой руке. На репетициях эта задумка проходила блестяще – стрелок метко поражал цель. Однако во время премьеры, видимо от волнения, у лучника дрогнула рука, и стрела, пущенная им, пронзила ладонь актера Рамзеса Джабраилова. Того немедленно увезли в больницу. К счастью, все обошлось. Но случись так, что стрела угодила бы в грудь артиста, что тогда?

В этом же спектакле был занят и наш герой, Леонид Филатов, который тоже играл Пушкина (классика русской поэзии в спектакле играли сразу несколько актеров). Эту роль Филатов играл с огромным вдохновением, поскольку Пушкин с детства был его любимым поэтом – он знал наизусть все его поэтическое наследие. Кроме этого, в первой половине 70-х на сцене «Таганки» Филатов играл еще несколько ролей, из которых только одна была главной (в «Что делать?»), остальные – либо роли второго плана (Федерцони в «Жизни Галилея»), либо эпизоды («10 дней, которые потрясли мир», «Час пик»). В конце **1972** – начале **1973 года** к этим ролям добавляются еще две: в спектакле «Под кожей статуи Свободы» (в нем Филатов не только играл одну из ролей, но и был автором композиции) и уже упоминавшийся Пушкин в поэтическом представлении «Товарищ, верь!..».

Глава пятая
Друзья и коллеги

В эти же годы Филатов не забывает о главном своем увлечении – кинематографе. Причем его интересует по большей части не советский кинематограф, поскольку он кажется Филатову социально беззубым (не то что спектакли «Таганки»), а зарубежный, причем не прокатный (в советский прокат хоть и попадали фильмы острые, но их острота была направлена только в одну сторону – в сторону загнивающего Запада). Чтобы смотреть эти фильмы, Филатову приходится ездить в Белые Столбы, где располагались хранилища Госфильмофонда. Там он приобрел хороших друзей – одним из них был ведущий специалист по западному кино Владимир Дмитриев, – которые с удовольствием пускали его на эти просмотры. Однако ездить в одиночку Филатову несподручно, поэтому он частенько берет туда как своих друзей, так и коллег по родному театру. Вот как об этом вспоминает актер Владимир Ильин, который познакомился с Филатовым именно на почве этих кинопоходов, в которые он угодил, закрутив роман с актрисой «Таганки» Зоей Пыльновой (потом они поженятся):

«Ребята из труппы Театра на Таганке, по 15–20 человек, тогда почти каждый выходной совершали своеобразный культпоход. Брали с собой термос, запасались бутербродами и от Павелецкого вокзала на электричке отправлялись до станции Белые Столбы, где находился Госфильмофонд. А там почти целый день смотрели кино. Моя жена Зоя, актриса этого же театра, частенько брала меня с собой в те поездки. Вот там-то, в перерывах между 3-часовыми сеансами заглатывая бутерброды, мы с Ленечкой Филатовым и подружились…»

Десятка зарубежных кинорежиссеров, которым Филатов отдавал предпочтение, выглядела следующим образом. На первом месте стоял итальянец Федерико Феллини, фильмы которого Филатов готов был смотреть бесконечно. Затем шли: испанец Бунюэль, швед Ингмар Бергман, французы Робер Брессон, Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар и Луи Маль, немцы Вернер Херцог и Райнер-Вернер Фасбиндер, американец Милош Форман.

Что касается непосредственно работы Филатова в кино, то здесь дело было мертвое: после неудачи в фильме «Город первой любви» он зарекся сниматься. Посчитал, что с его физиономией хороших ролей ему не видать, а играть в плохих он не хотел – совесть не позволяла. Зато именно тогда у Филатова начали

складываться рабочие отношения с телевидением. И помог ему в этом его коллега по «Таганке» Вениамин Смехов, который некогда не захотел взять Филатова в свои соавторы. Смехов совмещал работу в театре с режиссурой на ТВ (в отделе литературной драмы) и в начале 70-х «созрел» для того, чтобы обратиться к услугам Филатова. Послушаем его воспоминания:

«В **1968–1973 годах** я снял свои пять-шесть телепостановок, в основном на поэтическом материале. Филатов сыграл у меня главные роли – и за Маяковского, и за Н. Некрасова, и Фредерика Моро в двухсерийной версии по Флоберу (по «Воспитанию чувств»). Везде, кроме Флобера, с ним работать было очень легко. Я думал, потому, что мы товарищи плюс единство школы. Теперь мне кажется, дело в его четкости профессионала. Актер выполняет задания режиссера, в этом суть профессии. Привычная в театрах нашей страны патология – это дебаты актера с режиссером, глупые споры, приводящие к серости на сценах… Филатов – профессионал, поэтому режиссерам с ним работать гораздо легче, чем с большинством других…

Мне было трудно с ним во «Фредерике Моро». Вернее, все было ладно и дружно, пока мы репетировали кино как спектакль. Флоберовский провинциал, победивший Париж, расчетливый хищник, обманувший простодушных буржуа, пожиратель сердец с запоздалыми муками совести… Леня вел свою роль остроумно и изящно. Мне не позволили снимать Владимира Высоцкого, и назначение Филатова было и поздним, и спасительным. Пересмотреть свой взгляд на героя оказалось нетрудно. Трудности начались на стадии съемок. На нас очень давили темпы, а я люблю работать быстро. Филатов всегда до этих пор шел в ногу, если не с опережением. И вдруг – тормоза. Надо снимать, а он возится с гримом, придирается к одевальщице, просит оператора еще и еще раз проверить в камере: хорош ли он? Все телегенично?.. Отлично? Я взвывал от этих задержек, все нечистоты моего характера окатывали Леню с ног до головы. Но он, странное дело, и не обижался, и… не торопился. Так и застряло в памяти его нестандартное поведение зимой **1973 года** в Останкино.

А теперь я должен сделать признание. Я понял лишь недавно, что сам был не прав. На стадии театральной мы работали дружно, согласованно – там я знал свое ремесло. На стадии же съемок нужно было исходить из мнения оператора. Меня раздражало, что актер хочет выглядеть лучше, чем он есть (после неудачи с первым фильмом Филатов считал себя некиногеничным, поэтому и «гонял» телеоператора – **Ф.Р.**). Я боялся, что эта не к сроку поспевшая «дамская слабость» обворует актерскую свободу,

убавит успех импровизаций – словом, ты работай и не думай, что тебя снимают. Тебя не снимают, а подсматривают – тогда и будет естественной, а не киношной правда игры… В теории-то это верно, но на практике этой правде должна предшествовать тщательность подготовки на главном рубеже кинопроцесса – от объектива к субъективу, от камеры к актеру. Видимо, к 1973 году, сознательно или интуитивно, Леонид Филатов обретал вторую актерскую профессию, в отличие от меня, который и до сего дня ее не понимает. Киноактер Филатов начинал теснить театрального близнеца. Нерастраченное на сцене, казалось, должно востребоваться на экране…»

В театре у Филатова были приятельские отношения не только со Смеховым, но и практически со всеми коллегами. Естественно, сам он инстинктивно тянулся к более маститым, поскольку эта дружба открывала перед ним реальные перспективы роста (как в случае со Смеховым). Однако это не всегда получалось. Например, с Владимиром Высоцким Филатов какое-то время – больше пяти лет – сохранял чисто рабочие отношения. И только потом они переросли в дружеские (когда даже в своих личных письмах другу и коллеге по театру Ивану Бортнику Высоцкий приписывал в конце: «Передай привет шефу и Лене Филатову»).

Вспоминает Л. Филатов: «Если быть абсолютно правдивым, а не задним числом подмалевывать ситуацию, то, конечно, я знал, что есть такой знаменитый артист Владимир Высоцкий в этом театре. Но поскольку все молодые люди экстремально настроены, то и я пришел с ощущением, что я чуть ли не гений… Все молодые артисты так приходят, пока не выясняется, что „нас“ не так много, как мы о себе думаем…

У меня такого «ах!» при первой встрече с Высоцким не было. Скорее, было какое-то разочарование: такой невзрачный, невысокий, и нельзя сказать, что ошеломляющий артист. И только позднее, при некотором рассмотрении, для этого нужны были годы наблюдений, как работает Владимир, и даже не как он работает, а эта странная магия рифмованной речи… Она далека была от той органики, которую нам внушили в театральном институте: вопрос – ответ. Такое вроде бы автономное существование на сцене, как бы без партнеров, хотя на самом деле он был очень хорошим партнером… Это тоже нужно было высмотреть, увидеть и понять, что это за такая медитация в речи, особенно в стихотворных пьесах, особенно в «Гамлете»…

В самом начале нашего знакомства случился один случай. Вместе мы репетировали «Гамлета» какое-то время и только-только начали играть (Филатов был введен на роль Горацио. – **Ф.Р.**). И вот однажды Володя выходит со сцены, весь в поту, и я

ему говорю: «Володя, еще только первый акт… Ты подумай, ты сейчас так расходуешь себя, как же ты будешь играть дальше? Нельзя же так…» Он повернулся, внимательно посмотрел – очень жестко, такой уставший, мокрый, потный. И сказал мне фразу типа: «Не будь дураком», не объясняя ничего. Я, не очень вникнув в существо дела, тут же обиделся, говорю: «Хорошо, ладно». И, обиженный, ушел к себе в гримерку. Казалось бы, что такое – щенок подошел с какими-то фамильярными советами, которые неизвестно как он воспринял. Наплевать, он же правильно ответил, резковато, но правильно. Играя трудный спектакль, главную роль, Владимир в антракте пришел в гримерную, долго слонялся, не знал, как пристроиться. Я сидел совершенно индифферентный, вроде бы занимаясь своим делом, что-то читал. Вдруг он подсел так тихонечко и говорит: «Ленечка, ты не обижайся, ладно? Мы оба были не правы… Ты тоже как дурачок со своими советами… Ты же видишь, как трудно идет спектакль, я нездоров…» И это было так сердечно и так прекрасно, что против этого никто бы не устоял, да тем более с Вовиной замечательной улыбкой, такой внезапной…»

Весьма забавную историю, где речь идет о Высоцком и Филатове, поведал в своих дневниках их коллега Валерий Золотухин. Цитирую:

«В Ленинграде жили Георгий и Маша – большие, бескорыстные поклонники В. Высоцкого. Это были очаровательные, добрые люди, с которыми нас всех Владимир перезнакомил, бывали мы у них дома и вместе, и порознь и гуляли весело. В один из моих концертных вояжей в Ленинград Георгий передал мне для Володи офицерский морской кортик. Георгий был потрясающий мастер подобного рода изделий. Он мог сделать пистолет любой системы – не отличишь от настоящего – или выточить какую-нибудь сногсшибательную, хитроумную зажигалку. Надо сказать, что Володя такие мужские штучки обожал – ручки, брелки, зажигалки, ножи, портсигары, ремни, кортики, кастеты и прочую подобную реквизитику, к которой, к примеру, я был совершенно равнодушен и считал за мусор. Володя, повторяю, за эти безделушки мог снять с себя все – дорогую куртку, рубашку, свитер, кофту… в общем, все, что можно было носить и было модно. Он этими предметами мужского карманного быта дорожил до дрожи.

И вот кортик… Надо сказать, потрясающей работы – не отличишь от настоящего. Я его привез, но Володи не было, он отсутствовал, был где-то за границей по делам семейным. И надо же случиться в это время дню рождения Леонида Филатова. Дело было молодое и веселое, и под очередной бокал шампанского я

кортик этот подарил: «Леонид! Бери, дескать, и помни!» Подробностей реакции Леонида я не помню. Очень возможно, что я даже и не открыл, чей это, собственно, кортик – мой, и все. Мне казалось, что хозяин, то бишь Володя, понял бы меня и поступил бы точно так же. Ну отдал и отдал.

Проходит какое-то время, приезжает Володя. Мы работаем, играем, и про кортик я давно забыл. Но, очевидно, поступил какой-то из Ленинграда сигнал, и Володя меня спросил: «Валерий, тебе из Ленинграда ничего для меня не передавали?» – «Передавали», – говорю я с небесным взглядом. «Что?» – «Передавали, – говорю, – морской кортик, очень красивый». – «И где он?» – продолжает Володя, а я начинаю волноваться, этакая унутренняя дрожь пошла, какое-то нехорошее предчувствие от его спокойного, делового выяснения местонахождения кортика. Я говорю: «Володя! Я подарил его от твоего и своего имени Леньке Филатову на день рождения, тебя не было, и я подумал…» Володя не дал мне долепетать что-то в свое оправдание, он тихо сказал: «Кортик мне верни…» У меня, слава Богу, немного было с Владимиром такого рода объяснений. Но глаз и интонация, с которой это произносилось, были такими, что возражать далее было бесполезно – мурашки пробегали по телу. Почему-то вспоминается русское присловье: «хоть яловой телись, а сделай как велено». Конечно, я пережил позорные, стыдные мгновения и не находил себе места, но делать было нечего.

Поздно ночью я позвонил Леониду в дверь: «Леня, прости ради бога, отдай кортик». – «Ну, конечно, какой может быть разговор!» Счастью моему не было конца. Без всяких объяснений, просто и легко смеясь над всеми нами, Леонид вернул мне кортик. Ведь я к тому же боялся, что он сам мог его кому-нибудь отдать. Я вернул, краснея от стыда, кортик Володе, на что он сказал: «И больше так никогда не делай»…»

Между тем, раз уж речь зашла о Валерии Золотухине, то придется коснуться и более деликатной темы, которая возникла между ним и Филатовым в те годы. Тема из разряда личных.

Глава шестая
Тайный-явный роман

В начале 70-х семейная жизнь Филатова не изменилась: он по-прежнему был женат на Лидии Савченко. Но то было внешнее благополучие. На самом деле этот брак уже исчерпал себя по разным причинам и держался исключительно по инерции. Поэтому Филатов иногда позволял себе увлекаться другими представительницами слабого пола, причем не всегда это были его коллеги по работе. Однако в **1973 году** в жизнь Филатова вошла женщина, с которой он вот уже четыре года бок о бок трудился на сцене «Таганки». Это была супруга Золотухина актриса Нина Шацкая.

Шацкая входила в число ведущих актрис «Таганки» и была хорошо известна широкому зрителю благодаря своим ролям в таких фильмах конца 60-х, как «Саша-Сашенька» (1967) и «Белый рояль» (1969). Глубокими эти роли было назвать нельзя, однако славу актрисе они все-таки принесли. Эффектная блондинка, Нина Шацкая сразу вошла в когорту первых красавиц советского кинематографа, по которой сохли миллионы представителей сильного пола. Характерен эпизод, который случился во время съемок «Белого рояля» в Душанбе. Там Шацкой буквально не давали прохода многочисленные поклонники: когда ее снимали на улицах таджикской столицы, то останавливался транспорт, сбегались толпы людей. А когда однажды после съемок она ехала в открытой операторской машине, за ними погнался водитель молоковоза. Погоня длилась несколько минут и едва не закончилась трагедией. На одном из поворотов цистерну с молоком так болтануло, что она… треснула пополам. И все молоко вылилось на землю.

У себя на родине, в Москве, Шацкая пользовалась не меньшим успехом у мужчин. В разное время за ней пытались ухаживать такие актеры, как Василий Ливанов, Юрий Васильев, Иван Бортник. Но она выбрала своего сокурсника по «Щуке» Валерия Золотухина и в **1963 году** вышла за него замуж. В июне **1969 года** у них родился сын Денис.

Внешне и этот брак выглядел вполне благополучным, но в реальности все обстояло сложнее. Золотухин регулярно позволял себе увлечения на стороне, о чем Шацкая, судя по всему, догадывалась. Однако на развод не подавала в первую очередь из-за сына. Так что с полным основанием можно сказать, что роман Филатова и Шацкой родился не на пустом месте. Тем более что в

нем присутствовал и мистический оттенок.

В начале **1970 года**, когда Шацкая только-только вышла из декретного отпуска, она решила погадать. Благо и повод удачный подвернулся: на календаре был старый Новый год. Она сожгла в тарелке лист бумаги и в этих углях ей привиделось человеческое лицо с рогами и козлиной бородой, потом щенок, а потом сцепленные руки. Объяснить эти знаки Шацкая сама так и не смогла, зато это сделала за нее ее подруга. По ее словам выходило, что Козел – это Леонид Филатов, поскольку он по гороскопу Козерог, щенок – тоже он, потому что родился в год Собаки. «А сцепленные руки – это ваша будущая совместная жизнь», – заключила свою речь подруга. Шацкая тогда подивилась этому предсказанию, однако близко к сердцу не приняла. И вспомнила о нем только спустя два года.

Однажды после репетиции Филатов пригласил Шацкую в кафе рядом с театром и стал читать свои стихи, в которых… признался ей в любви. Шацкую это настолько поразило, что она какое-то время сидела без движения, не зная, что ответить. После чего собралась с духом и сказала: «Я замужем». С тех пор Филатов к ней больше не подходил, а если и здоровался в театре, то как-то холодно, отрешенно. Так минул еще один год.

В **1973 году** в семье Шацкой грянул очередной кризис: Золотухин увлекся очередной женщиной. Случилось это в Ленинграде, где он снимался в фильме «О тех, кого помню и люблю». Его пассией стала молодая актриса Евгения Сабельникова, в которую он так влюбился, что не мог прожить без нее и дня: постоянно звонил ей, а едва представлялась возможность, так и приезжал, невзирая на расстояние (однажды, не в силах вытерпеть до отправления поезда, он уехал в Ленинград на такси). Что оставалось делать в такой ситуации Шацкой? Тоже влюбиться. И она вспомнила о Филатове. Причем случилось это… во сне.

Той памятной ночью Шацкой приснился сон, где главным героем был Филатов. По ее словам: «Я проснулась, как от толчка. Сейчас я вспоминаю эти ощущения, как будто что-то должно произойти. Что-то… и я чего-то не успеваю. Я недавно сформулировала для себя – вот перед тобой ворота, высокие-высокие ворота, и они закрываются. Ты по эту сторону, и если ты не успеешь влететь в эти ворота, то что-то произойдет. Здесь беда. Ты должна успеть. И вот я с этим ощущением встала и побежала в театр… Я вбежала в театр, там была какая-то репетиция или даже показ начальству. Я даже не помню, какой спектакль. Похоже, „Под кожей статуи Свободы“. Я влетела, вот такая вся дрожащая, встала в проходе, много здесь актеров в

театре толкались. Я стою, смотрю на сцену, естественно, ничего вокруг не вижу – и вдруг меня кто-то целует. Целует сзади. В шею. Я оборачиваюсь – Ленька. Тут вот и ворота… как будто вот закрылись – я успела. Успела. Ну, тут бред начался какой-то. Какие-то бессвязные слова… Леня тоже не должен был быть в театре. Ибо тоже какой-то был толчок. И потом полгода мы встречались там, где никого не было. Мы обнимались и подолгу стояли; многим говорю – как лошади. То есть почти ничего не говоря друг другу…»

Однако нельзя сказать, что все в этом романе было гладко. Несмотря на то что влюбленные тщательно конспирировались, однако скрыть что-либо в театре – вещь невозможная (там, как в деревне, все про всех знают). Вскоре слухи об этом пошли гулять по «Таганке» и дошли до ушей Золотухина. Но он на них никак не отреагировал, поскольку к тому времени сам был увлечен, причем уже другой женщиной: место Сабельниковой заняла помощник режиссера с того же «Ленфильма» Тамара (с ней Золотухин познакомился осенью **1974 года** во время работы над фильмом «Единственная»). Однако сама Шацкая сильно переживала по поводу своего адюльтера и где-то через год решила с ним покончить. У них с Филатовым произошел серьезный разговор, после чего они прекратили свою связь. Но очень скоро опять возобновили ее – видно, слишком далеко все у них зашло.

Вспоминает Н. Шацкая: «Один раз мы с Леней сильно поссорились и решили расстаться. Я три часа безысходно проплакала. У меня есть икона Владимирской Богоматери, и она мне так помогла! Я помню, прошла неделя или полторы, он не звонит. Господи, я стояла на коленках, слезы ручьями и молилась-молилась, почти до 12 ночи. И вдруг звонок!..»

Глава седьмая
Придворная «Таганка»

Тем временем в **январе 1975 года** в послужном списке Филатова появляется еще одна, пусть не главная, но все же значительная роль – в спектакле «Пристегните ремни!» Однако премьера омрачена очередным скандалом, и опять с явным политическим подтекстом. История вышла крайне некрасивая и смахивала на подставную. А главной жертвой был выбран глава столичного горкома партии Виктор Гришин. После «Зорей» это был его второй приход в Театр на Таганке и… последний. Поскольку по поводу этой истории существуют две разные версии, рассмотрим обе.

Первая версия принадлежит Любимову и К°. По ней выходило, что все вышло случайно: Гришин и его супруга задержались в кабинете Любимова и опоздали к началу спектакля. А когда вошли в зал, там шла сцена с бюрократами, которые, по задумке режиссера, должны были войти на сцену из той самой двери, откуда появились супруги Гришины. В итоге гости совпали с игровой ситуацией и были радостно приняты зрителями за действующих лиц представления. В зале раздался хохот, аплодисменты. Гришины оказались оплеванными с ног до головы.

По версии противоположной стороны весь этот маскарад был заранее подстроен работниками театра, которые специально задержали Гришиных в кабинете режиссера и вывели в зал аккурат к нужному эпизоду. Послушаем рассказ самого В. Гришина:

«Нас пригласил к себе в кабинет Ю. Любимов. Там присутствовали т.т. Дупак (Николай Дупак – директор театра. – **Ф.Р.**), Глаголин (Борис Глаголин – режиссер и парторг театра. – **Ф.Р.**). В стороне сидел Вознесенский (Андрей Вознесенский – автор театра и член его художественного совета – **Ф.Р.**). Шел разговор о работе театра, о новых постановках. Без 10 минут семь я сказал Ю. Любимову, что нам пора идти в зрительный зал, на что он ответил, что время еще есть, что нас пригласят. Через 5 минут я напомнил, что нам пора быть в зрительном зале. Снова Ю. Любимов попросил подождать, сказав, что за нами придут. В семь часов я встал и сказал, что мы идем на спектакль. Хозяева нас повели не через дверь, расположенную ближе к сцене, а через дверь в середине зрительного зала, чтобы мы прошли мимо рядов кресел, где сидели зрители.

Спектакль начинался так: открытая сцена представляла салон самолета. Пассажиры сидят в креслах. Вылет самолета задерживается, так как опаздывает какое-то «начальство», и вот в это время нас ведут в зрительный зал и мы оказываемся как бы теми «бюрократами», по вине которых задерживается вылет самолета. Зрительный зал громко смеется, раздаются аплодисменты. Мы, конечно, чувствуем себя неловко. Думаю, все это было подготовлено, организовано с целью поставить меня в смешное положение. Мы просмотрели спектакль до конца. После его окончания опять зашли в кабинет Ю. Любимова. Он извинялся за происшедшее, говорил, что его «подвели» и т. п. Я претензий к руководству театра не высказывал, неудовольствия и тем более озлобления не проявлял. Никаких попыток «закрыть» театр, как это много позже описал А. Вознесенский, конечно же, не предпринималось…»

Судя по всему, Гришин не врет. Если бы горком захотел наказать «Таганку», то сделал бы это в два счета: уволил бы Любимова и поставил бы во главе театра более лояльного власти режиссера. Но этого не произошло. И когда на следующий день после скандала Любимов примчался к Гришину, тот сказал ему в открытую: «Больше мы в ваш театр не придем. Но помогать вам я буду по-прежнему».

Слово свое Гришин сдержал: к старому зданию театра вскоре будет пристроено новое, ультрасовременное. Попутно актерам «Таганки» выделялись квартиры, звания, а в сентябре того же **1975 года** крамольный театр впервые выпустили за границу – в Болгарию. Хотя, надо сказать прямо, в последнем деле большой заслуги Гришина не было. В те годы началась разрядка (потепление отношений между Востоком и Западом), которая привела к тому, что в **августе 75-го** Брежнев подписал в Хельсинки документы Совещания по безопасности в Европе, где СССР обещал выступать у себя гарантом демократических свобод. И с этого момента «Таганке» стало легче дышать: режим выдал ей окончательный «карт-бланш» на то, чтобы называться единственным оппозиционным театром в стране. Этот мандат вполне укладывался в стратегию Кремля, которая заключалась в том, что в Советском Союзе должна быть немногочисленная придворная оппозиция: один сатирик (Аркадий Райкин), один театр («Таганка»), один социальный бард (Владимир Высоцкий).

О том, какова в те годы была ситуация в среде театральных режиссеров, рассказывает А. Смелянский: «Каждый вел свою игру и имел свою маску. Ефремов играл в „социально близкого“. Анатолий Эфрос занял позицию „чистого художника“, к шалостям которого относились так, как секретарь райкома должен был

относиться к причудам Моцарта. Товстоногов выстроил свою дальнобойную стратегию компромиссов, которые позволяли быть на плаву ему и его театру. Любимов занял особую вакансию – дерзкого художника, почти хулигана, который разрешает себе немыслимые вещи, потому как имеет в запасе какие-то „тайные козыри“. Расчет был опасный, но верный: в условиях всеобщего бараньего послушания вызывающе вести себя мог только человек, за которым кто-то стоял…»

Тайные козыри у Любимова и в самом деле были, и он, как ловкий фокусник, каждый раз вынимал их из рукава, вводя в восторг не только актеров своего театра, но и всю либеральную интеллигенцию. А козыри эти заключались в том, что к середине 70-х Любимов окончательно утвердился в роли знаковой фигуры в стане либералов-западников – эдакий Александр Твардовский, но из театральных кругов. Причем Любимову удалось намного превзойти покойного поэта, который хоть и имел точно такие же крестьянские корни, как и он, однако в силу своей истинной русскости был слишком принципиален и не гибок в общении с властью (в таких случаях говорят, «не обладал гибким хребтом»), плюс имел склонность к извечной российской болезни – тяге к зеленому змию. Как мы помним, именно за это западники отдали его на заклание в 70-м. Любимов являл собой несколько иной тип. Он был умен, хитер, и у него была поразительно развита интуиция (как говорят, «умел держать нос по ветру»). Именно эти качества и позволили ему выделиться на фоне остальных либералов.

Брежнев, похоже, тоже уважал Любимова, но не за его театральный талант (ни одного спектакля «Таганки» генсек не видел по принципиальным соображениям), а за то, что его фигура ценилась на Западе. В той игре, которую кремлевскому руководству приходилось вести с еврокоммунистами, Любимов мог пригодиться. Еще в **ноябре 1974 года** шеф «Таганки» встречался в Риме с одним из лидеров еврокоммунизма – руководителем Итальянской компартии Энрике Берлингуэром – и они сразу нашли общий язык. Благодаря стараниям итальянской компартии (а точнее, помощи заведующего отделом культуры ЦК ИКП Джорджо Наполитано) Любимов поставил в **1975 году** оперу в Италии. Не меньший авторитет Любимов имел и в двух других оплотах еврокоммунизма: Испании и Франции. Во многом именно благодаря этим связям Любимов и держался на плаву: слыл передовым инакомыслящим, одним из закоперщиков либеральной фронды в СССР.

Все эти реверансы западных политиков и деятелей культуры по адресу Любимова были не случайны: будь он режиссером-

традиционалистом, корневым русским режиссером, вряд ли бы его творчеством заинтересовались на Западе. Но он был приверженцем «чистого искусства», этаким новым Мейерхольдом, за что его в первую очередь и ценили за пределами его Отечества. Ведь даже из Бертольда Брехта, который в первую очередь считался антибуржуазным драматургом, Любимов сумел сделать драматурга антисоветского. Будь это иначе, на Западе Любимов никому бы не был нужен: там ценился именно его антисоветизм.

Помощник Гришина Юрий Изюмов позднее будет вспоминать, что Любимов часто звонил его шефу на работу и просил помочь в разных начинаниях. При этом неизменно повторял: «Вы должны мне помогать хотя бы как единственному русскому режиссеру».

Позднее в народе будет ходить версия, что в Любимове, помимо русских и цыганских кровей, текла еще и еврейская, что в итоге позволит ему принять подданство Израиля. Но вот ведь что парадоксально: считая себя «единственным русским режиссером», Любимов был оппозиционно настроен по отношению к советской власти стократ сильнее, чем любой еврей. Взять того же Анатолия Эфроса. Он тоже считался оппозиционером, но его оппозиция была иной: он считался социальным режиссером, которому была чужда политика. Поэтому с Любимовым у него были странные отношения: внешне вроде бы, вполне интеллигентные, а на самом деле – натянутые. Творчески Эфрос и Любимов пересекались не часто.

В **1974 году**, когда Эфрос снимал на ТВ спектакль «Всего несколько слов в честь господина де Мольера», он пригласил на роль Мольера именно Любимова (видимо, чтобы придать спектаклю большую остроту: ведь за Любимовым к тому времени уже прочно закрепилась слава непримиримого оппозиционера). В свою очередь ответный жест сделал и Любимов: в следующем году пригласил Эфроса поставить на сцене «Таганки» спектакль. Вот как об этом вспоминает сам Ю. Любимов:

«Я просил Эфроса поставить „Утиную охоту“ А. Вампилова, которую мне не разрешали, а ему разрешили (наверное, потому, что Любимов поставил бы эту пьесу как трагедию человека в нездоровом советском обществе, а Эфрос – как трагедию человека без привязки к какому-то конкретному обществу, поскольку лишние люди есть везде. – **Ф.Р.**). Я хотел, чтобы публика узнала замечательного человека, погибшего, – Вампилова, который принес эту пьесу в театр, подарил мне экземпляр с надписью (стоит отметить, что эту пьесу Вампилов одновременно принес в несколько столичных театров, а не только в «Таганку». – **Ф.Р.**). Но мне не разрешали (О. Ефремову разрешили в **1977 году**, а также

Виталию Мельникову в том же году на телевидении. – **Ф.Р.**). Толя решил почему-то твердо ставить «Вишневый сад». Потом, когда я хотел попробовать еще раз сдать «Живого» и попросил его: «Толя, освободи мне сцену на три дня», этим театром все же руководил я, он не сдерживался. Устроил мне баталию шумную: «Ты со своим каким-то „Живым“, а я репетирую ЧЕХОВА». «Но ты же знаешь историю этого многострадального спектакля и автора знаешь, как его без конца третировали и унижали. Как ты можешь так говорить?» Тут и наступила трещина в наших отношениях…»

Эфрос выбрал чеховский «Вишневый сад», что было своеобразным вызовом труппе «Таганки»: ведь до этого она к русской классике не обращалась, а к пьесам А. Чехова и подавно, поскольку Любимов их не любил. Плохо к ним относился и Леонид Филатов, который приход Эфроса встретил без большого энтузиазма и в этой постановке играть не захотел. В итоге именно этот спектакль стал поводом к окончательному размежеванию между Любимовым и Эфросом: первый уличил второго чуть ли не в умышленном подтачивании основ его театра, в попытке увести его от насущной политики.

Рассказывает Р. Кречетова: «Репетируя „Вишневый сад“, Эфрос, безусловно, исходил из преимущества своего метода и своих спектаклей над теми, что шли на „Таганке“. Он не пытался как-то примениться к местным условиям игры, напротив, собирался на них повлиять…

Перед самой сдачей «Вишневого сада», после прогона… он говорил, что спектакль изменит зрительный зал «Таганки»: уйдут политизированные поклонники искусства Любимова, придут вместо них другие, уже эфросовские. И выходило, что эти перемены – на благо… Что такого особенного вы открыли? Из-за чего столько шума и гордости? Ваши открытия можно увидеть на каждом углу, – улавливалось в подтексте.

Актеры слушали, затаясь. В зрительном зале (а беседа происходила в нем) установилась особая тишина, будто в кульминационный момент представления. В этой тишине с подчеркнутой снисходительностью звучал голос Эфроса. Он иронизировал и сочувствовал одновременно. Он вроде бы деликатно стремился открыть глаза на их собственный театр, подточить веру в его уникальность.

Ситуация, надо сказать, была не слишком приятной. И какой-то двусмысленной: гость за спиной хозяина так небрежно, походя покушался на его авторитет. Неловко…

Конечно же, Любимов ревновал… Он ходил вокруг будущего спектакля далекими кругами. Он чувствовал его нарождающуюся чужеродность, невольно от нее защищался. Порой, возможно,

терял ощущение грани между защитой и нападением. Что делать. Мучительно страшен психологический мир театральных кулис, такой желанный и радостный для непосвященных. Соперничество – одна из глубинных составляющих творческого процесса. Дни работы над «Вишневым садом» были пронизаны тайным драматизмом…»

Конфликт двух режиссеров привел к тому, что Любимов решил поставить свою версию «Вишневого сада». Случай был уникальный для советского театра, поскольку игралось сразу две премьеры одного и того же спектакля: в **июле** вышла эфросовская версия, в **ноябре** – любимовская.

Глава восьмая
Проблески славы

В «Вишневом саде» Филатов занят не был. Он в те дни продолжал играть в старых спектаклях («Что делать?», «Гамлет», «Час пик», «Под кожей статуи Свободы», «Товарищ, верь!..»), а также подготовил цикл литературных пародий «Таганка-75», с которым выступал на различных «капустниках», в том числе и на сцене родного ему театра. Именно на поприще пародий имя Филатова обретает огромную популярность в кругах либеральной интеллигенции, причем не только столичной (подборку его пародий в **1975 году** издадут в Эстонии).

Жанр литературных пародий в ту пору только-только входил в моду (в **1975 году** на ЦТ появилась передача «Вокруг смеха», вести которую доверили именно пародисту – Александру Иванову) и творчество Филатова оказалось как нельзя кстати. Его пародии отличало от большинства других блестящее чувство юмора, острота плюс он замечательно показывал их на сцене, поскольку был актером. В цикл «Таганка-75» входило порядка десятка пародий на стихи популярных советских поэтов, в основном тех из них, кто входил в круг почитателей этого театра. Среди этих имен значились: Андрей Вознесенский, Белла Ахмадулина, Роберт Рождественский, Евгений Евтушенко, Булат Окуджава, Расул Гамзатов. В каждой из своих пародий Филатов, естественно, всячески популяризировал свой театр и делал это, надо отметить, весьма талантливо.

Например, вот как это выглядело в «устах» Евгения Евтушенко:

Мне говорил портовый грузчик Джо,
Подпольный лидер левого движенья:
«Я плохо понимайт по-русски, Женья,
Но знаю, что Таганка – хорошо!»
Потягивая свой аперитив,
Мне говорил знакомый мафиозо:
«Таганка, Женя, это грандиозно!
Мадонна, мне бы этот коллектив!..»…

Другой пример – пародия на Беллу Ахмадулину. В фантазиях Филатова она пришла в «Таганку», где к ней подошел некий искусствовед и стал уговаривать покинуть сие заведение:

…Он пригрозил: «От взрослых до детей
Любой поклонник этого театра
Закончит век в приемной психиатра,
Страдая от навязчивых идей!..»

На что поэтесса отвечает:

Я рассмеялась: «Уж скорее вы —
Находка для Канатчиковой дачи,
А впрочем, я желаю вам удачи,
Которой вы не стоите, увы!..»
…Я шла домой, и бедное чело
Точила мысль, похожая на ранку:
Сойти с ума! Примчаться на Таганку!
Пробиться в зал, где шумно и светло!..
Во тьме кулис, ликуя и скорбя,
Узреть простых чудес чередованье!
Прийти в восторг! Прийти в негодованье!
Прийти домой! И там прийти в себя.

Не меньшие восторги по адресу родного театра Филатов вложил и в уста Расула Гамзатова. Цитирую:

Мне вывернули душу наизнанку,
Когда я раз приехал в Дагестан:
«Расул, достань билеты на Таганку!
Ты можешь все! Пожалуйста, достань!»
И, обращаясь к целому аулу,
Я простонал, согнувшийся в дугу:
«Хотите турпоездку в Гонолулу?
Пожалуйста! А это – не могу».

Эти строчки не были преувеличением – в те годы «Таганка» и в самом деле считалась одним из самых, как сейчас бы сказали, кассовых театров страны. Чтобы достать билеты туда, люди стояли возле касс ночами, записываясь в длиннющие очереди. Однако справедливости ради стоит отметить, что не каждый из этих страждущих людей мог отнести себя к истинным ценителям этого театра. Значительная часть граждан ломилась в «Таганку» исключительно в погоне за модой, законодателями которой выступали определенные круги либеральной интеллигенции. Это они накрутили вокруг любимовского детища столько сплетен и

слухов (причем при активной помощи властей, которые долгие годы создавали у «Таганки» ореол гонимого театра), что люди стремились попасть туда не ради спектаклей, а исключительно ради моды – чтобы потом в кругу друзей козырнуть фразами: «Я был в Театре на Таганке» или «Я видел Высоцкого».

Я в те годы жил неподалеку от «Таганки» (в районе Курского вокзала) и хорошо помню подобные разговоры: люди, хоть раз попавшие в «Таганку», обычно восторгались Высоцким или тем же Филатовым, зато остальное откровенно бранили: например, отсутствие декораций, невнятность сюжетов, крен в поэзию и т. д. и т. п. Но, подчеркиваю, в кругах либеральной интеллигенции «Таганка» считалась «священной коровой», и лягать ее было таким же страшным грехом, как, например, плохо отзываться о фильмах Федерико Феллини или Андрея Тарковского.

Но вернемся к циклу «Таганка-75». В число фамилий из числа представителей либеральной поэзии в филатовском цикле затесалась фамилия патриарха советской поэзии Сергея Михалкова. В подражание ему Филатов сочинил басню «Таганка и Фитиль», где четко обозначилась позиция автора в споре западников и державников. Сергей Владимирович Михалков числился по списку последних и долгие годы являлся одним из самых любимых объектов атак со стороны западников. Ему вменяли в вину многое: дружбу со всеми руководителями страны, начиная от Сталина и заканчивая Брежневым, авторство слов к гимну СССР и многое другое. Филатов же избрал объектом своей пародийной атаки детище Михалкова – сатирический киножурнал «Фитиль», который либералы называли «Потухший „Фитиль“, имея в виду его пресмыкательство перед властями. То есть, если „Таганку“ либералы считали подлинным „борцом с тоталитарным режимом“, то „Фитиль“ относился ими к числу госзаказов – то бишь к цензурованной сатире. Хотя правда была такова, что „Таганка“ была не меньшим госзаказом, чем „Фитиль“. Строго следуя в фарватере умонастроений западников, Филатов и сочинил свою басню. Приведу ее полностью:

Один Фитиль, гуляя спозаранку,
Увидел у метро какую-то Таганку
и говорит: «Сестра,
Куда как ты остра,
Занозиста не в меру!
Слыхал, опять прихлопнули премьеру?
Вот я… Могу воткнуть свечу
Кому хочу.
Однако же молчу!..

(В этом месте в зале раздавался громоподобный смех, олицетворявший собой, что зрители прекрасно оценили юмор автора. Говорю так, поскольку имел в своей фонотеке магнитофонную запись цикла «Таганка-75». – **Ф.Р.**).

А ты? – Фитиль Таганку поучает. —
Худа, бледна,
Всегда в загоне и всегда одна…»
Таганка слушает и головой качает,
Потом тихонько отвечает:
«Фитиль, Фитиль, пошел ты на…»

(В этом месте смех в зрительном зале десятикратно превышал все предыдущие раскаты. – **Ф.Р.**).

Мораль сей басни такова:
Таганка не всегда права.
Нельзя, когда стоишь с лауреатом,
Браниться матом.

Именно в силу своей направленности филатовский цикл пародий «Таганка-75» был проигнорирован властями и считался полуподпольным. Однако он широко распространялся по стране в «магнитоиздате» и сослужил Филатову хорошую службу: именно благодаря этому циклу имя (но пока не лицо) актера Леонида Филатова стало широко известно по всей стране. Этот же цикл, судя по всему, растопил сердце Владимира Высоцкого, который знал толк в поэзии. Именно Высоцкий и стал тем человеком, взявшимся «двигать» пародиста Филатова в люди. Вот как об этом вспоминал сам Филатов:

«В последние годы, лет пять-шесть (**1975–1980 годы**. – **Ф.Р.**), мы были уже в хорошем таком товариществе с Высоцким. Не скажу – дружили, потому что друзья у него были более близкие, но в товариществе замечательном, которое меня очень устраивало и которым я горжусь…

В **1975 году** он впервые почитал мои пародии, и в этом же году в Ленинграде на гастролях (в июне. – **Ф.Р.**) был вечер театра в ленинградском ВТО. Он меня вытащил, выкинул на сцену с этими пародиями, просто выволок. Я говорю: «Да я не могу, я не привык еще… Я могу это так, в застолье. Да потом – претензия на смешное… Это страшно читать, а вдруг это будет не смешно…»

Но Владимир взял и просто объявил: «Я хочу вам представить совсем молодого актера, вы, может быть, еще не знаете его, но, наверно, узнаете… Я представляю… Леонида…» – и замешкался. Из-за кулис ему подсказали: «Филатов…» Он так застеснялся и говорит: «Филатов. Ну, конечно. Простите. Леонид Филатов!» Я вышел совершенно оглушенный, потому что когда действительно твое, авторское, то это очень страшно. И когда я прочитал и был настоящий успех, и были аплодисменты, Володя говорит: «Ну вот, понял, что я тебе говорил? Слушай меня всегда, Володя тебе никогда плохого не пожелает». Он все время делал так – это для него характерно…»

Что касается театра, то именно в середине 70-х Филатов был введен сразу в несколько спектаклей. Осенью **1975 года** из театра ушел актер А. Васильев и часть его ролей перешла к нашему герою. Так **23 ноября** он был введен на роль пугачевского соратника Зарубина в «Пугачеве», на роль Кульчицкого в «Павших и живых» и еще на одну роль в «Антимирах». Вводы оказались весьма успешными, о чем свидетельствует докладная записка завтруппой Власовой от **29 января 1976 года**. В ней сообщалось: «Актер Л. Филатов заменил ушедшего актера А. Васильева в спектакле „Пугачев“. За хорошую игру прошу объявить Филатову благодарность и выдать денежную премию в сумме 20 рублей».

Между тем одним театром актерская деятельность Филатова не ограничивалась. В начале того же года он закончил очередную работу на телевидении: снялся в телеспектакле Сергея Евлахишвили «Мартин Иден», где играл одну из главных ролей – рафинированного полуанархиста-полусоциалиста Бриссендена. Премьера этой постановки прошла по ЦТ **22–24 сентября 1976 года**. Вот как оценил участие в ней Леонида Филатова критик Д. Урнов, который со страниц «Литературной газеты» заявил следующее:

«После телеспектакля многие, вероятно, сделали то же самое, что и я – вернулись к роману. Перечитывая споры Мартина Идена с Бриссенденом („…все знает и… вообще второй настоящий интеллигент, повстречавшийся ему на пути“, – сказано у Джека Лондона, и Л. Филатов это великолепно сыграл), итак, перечитывая споры Мартина с Бриссенденом, убеждаешься, как верно они выдвинуты в телеспектакле на первый план. Пропорции не нарушены…»

Этим спектаклем отношения Филатова с ТВ не исчерпывались. В это же время он написал тексты к песням, звучавшим в телеспектакле «Когда-то в Калифорнии» (премьера – **21 декабря 1976**), стал автором сценария телеспектакля «Художники Шервудского леса». А также вместе с Владимиром

Высоцким (и по его просьбе) написал стихи к песням для фильма Георгия Юнгвальд-Хилькевича «Туфли с золотыми пряжками».

Пробовал свои силы Филатов и в эстрадном жанре: по просьбе самого Леонида Утесова он написал несколько песен для его оркестра. Кроме этого, Филатов записал поэтическую композицию поэм В. Маяковского «Хорошо» и «В. И. Ленин», что в кругах либералов хоть и считалось грехом, но прощалось: мол, с волками жить…

В **июне** того же года в актерском багаже Филатова появилась очередная крупная роль – в спектакле «Обмен» по Юрию Трифонову. Это было четвертое обращение Любимова к современной советской прозе (после «Живого» Бориса Можаева, «А зори здесь тихие…» Бориса Васильева и «Деревянных коней» Федора Абрамова). И снова со множеством аллюзий и намеков на недостатки советской действительности. Как пишет А. Смелянский:

«В „Обмене“ исповедь инженера Виктора Дмитриева (актер Александр Вилькин) была исповедью того серединного слоя, который составлял основу советского города. Это был тоже мир устоявшийся, спрессованный всем ходом послереволюционной истории.

«Обмен» имел по крайней мере два плана, скрытых в сюжете. Обмен квартиры и обмен души… Инженер Дмитриев со своей женой жил в одной комнате в коммуналке, а его мать, старая большевичка, обладала собственной квартирой. Мать заболела, рак, и надо было побыстрее съехаться, чтоб не потерять жилплощадь. Дело обычное, житейское, растиражированное в миллионах ежедневных экземпляров. Щекотливость была только в одном: предложить матери съехаться значило объявить ей о скорой смерти. Вот этот маленький порожек и надо было переступить инженеру Дмитриеву, а вместе с ним и замершему от знакомого ужаса таганскому залу…

Любимов отбирал наиболее характерные театральные черты застойного времени. Трудно объяснить почему, но телевизионным эквивалентом той эпохи стало фигурное катание. Красочным ледовым танцем занимали лучшие вечерние часы (может быть, Любимов знал, что этот вид спорта обожает смотреть жена Брежнева и поэтому руководство ЦТ не пропускало ни одного, даже самого скромного, спортивного соревнования по фигурному катанию? – **Ф.Р.**). «Застой» проходил весело, под разудалую «Калинку». Вот эту «Калинку» режиссер и использовал. Он разомкнул бытовое время трифоновской повести, помеченной 70-ми годами. Он впустил в спектакль многочисленный романный люд: тут появились родственники и предки Виктора,

революционеры, фанатики, палачи и жертвы. История давняя и недавняя сплелась в причудливую вязь.

Микроскоп, которым пользовались писатель и режиссер, открывал внутреннее строение новой жизни. Это был образ дьявольщины, которая стала нормой…

Герой спектакля менял душу. В конце спектакля он приходил к матери и, корчась от отвращения к самому себе, предлагал съехаться. В этот момент тень от бельевой веревки, которая тянулась из кулисы в кулису, попадала на лицо Дмитриева и как будто перечеркивала это лицо. Инженер возвращался в свою коммуналку, прилипал к экрану, не снимая плаща. Гремела «Калинка», фигуристы выделывали свои головокружительные па. Темнело. Сцена покрывалась огромной прозрачной полиэтиленовой пленкой, как саваном. И начинался дождь: струи воды били по этой пленке, по мебели, по «стригункам», по фигуристам, по Москве, по всей той жизни, где мучились и страдали, в сущности, ни в чем не повинные обыкновенные люди, испорченные «квартирным вопросом»…»

Глава девятая
От кнута до пряника, или филиал «Березки»

Во второй половине 70-х «Таганка» продолжала нести знамя цитадели театральной фронды в стране. Само время тогда играло на руку Любимову и К°: «застой» превращался в махровый и верховная власть буквально дряхлела на глазах, теряя последние остатки уважения у населения. Но чем дряхлее становилась власть, тем сильнее она… склонялась в сторону западников. Что не было случайностью. После того, как в **августе 1975 года** Брежнев подписал документы Хельсинкского совещания о безопасности в Европе, это событие советские историки поспешили записать в актив советского руководства. Но это если и была победа СССР, то пиррова.

Действительно, эти документы окончательно определили те границы, которые сложились в мире после разгрома фашизма. Но они же (так называемая «третья корзина», которая содержала в себе документы о культурном сотрудничестве между Востоком и Западом) позволили западным державам начать настоящую духовную экспансию по отношению к СССР, к стремительному прививанию советскому народу западных ценностей. И ведущую роль при этом играли наши доморощенные западники и их «священные коровы», вроде той же «Таганки». В итоге идеи, пропагандируемые «Таганкой», в те годы все больше овладевали умами многих деятелей страны, в том числе и в высшем руководстве. Это было одним из явных доказательств того, что начавшаяся разрядка приносила свои негативные плоды: число западников в кремлевском руководстве росло в геометрической прогрессии.

В годы правления страной Ленина и Сталина партии прививался один стиль жизни – революционная аскеза, когда выказывать роскошь было недостойно звания коммуниста (о единственной шинели Сталина до сих пор ходят легенды). После смерти «отца народов» этот стиль стал подвергаться ревизии и к роскоши стали относиться иначе: более терпимо, а иногда даже поощрять ее. Руководители государства и представители других элит стали все чаще ездить за границу и, возвращаясь оттуда, привносили в свою жизнь тамошние нравы и обычаи. В итоге к моменту прихода к власти Брежнева в советской номенклатурной среде практически перевелись революционные аскеты, зато расплодились поборники красивой жизни. Эти деятели только на

словах называясь коммунистами, на деле всем своим поведением опровергали ленинский постулат о том, что «надо вытравить из себя привычку прежде всего работать на себя и ближних». Не случайно поэтому, когда в начале 60-х знаменитый революционер-аскет Че Гевара побывал в Москве и встретился с советскими вождями, он был поражен увиденным: «Это какие-то буржуи, а не руководители первого в мире государства рабочих и крестьян!»

Минуло еще десятилетие, и число «красных буржуев» выросло в геометрической прогрессии. Именно тогда их взгляды окончательно сомкнулись с взглядами западников, которые долгие годы ратовали за смычку Востока и Запада на почве так называемых «общечеловеческих ценностей». Дело дошло до того, что от державников начали отдаляться даже их недавние сторонники, например тот же Брежнев. Несмотря на то, что генсек и раньше был ближе к поборникам роскошной жизни, чем к аскетам, однако в силу своих славянских корней являл собой скорее тип российского барина, чем западного нувориша. И стоял на позиции, что слепое перенесение западных ценностей на русскую почву неприемлемо для России. Однако с годами эта позиция Брежнева стала претерпевать существенные изменения, и к середине 70-х он уже превратится в самый вульгарный тип капиталиста: с личным гаражом из десятка роскошных иномарок, любителя вестернов с участием звезды Голливуда Чака Норриса, лучшего друга американского миллионера Арманда Хаммера, и т. д. и т. п.

В итоге в конце 70-х Брежнев уже окончательно перешел на позиции западников. Вызвано это было не только стремительно прогрессирующей болезнью генсека, благодаря которой в доверие к нему втерлись прежде всего западники, но и убежденностью в том, что ему удалось не только закрепить свои позиции внутри партии (отправил на пенсию Подгорного, принял новую Конституцию), но и перехитрить Запад (за шесть лет «разрядки» СССР захватил влияние в девяти странах «третьего мира», а нефтяной кризис вывел Советский Союз в мировые экономические лидеры). Вот почему, когда в **1978 году** Михаил Шолохов написал Брежневу письмо, где высказывал свое беспокойство по поводу нависшей над русской духовностью угрозы со стороны мирового сионизма, генсек от этого послания попросту отмахнулся. Какая, к черту, угроза, если дела идут прекрасно! Как пишет все тот же Сергей Семанов:

«У Брежнева была прекрасная возможность – с помощью писателя, обладавшего громадным нравственным авторитетом во всем мире, начать хотя бы очень осторожное движение навстречу

пробуждающейся духовности русского народа, основы и опоры социалистического Советского Союза. Но Брежнев ничего не понял и не сделал…

К концу жизни Брежнев оказался почти полностью окружен идеологическими советниками вполне определенного политического и национального толка… В конце его деятельности брежневские «идеологические качели» перестали делать осторожные движения вправо-влево и застыли в некой вполне определенной позиции. Русскопатриотической ее никак уж нельзя было назвать. Это принесло потом неизмеримые несчастья и горести всему многонациональному советскому народу…»

Заигрывание советских властей с либералами достигает своей кульминации в год славного юбилея – 60-летия Октября. Почему именно тогда? Во-первых, именно в том году была принята новая, так называемая брежневская Конституция, которая требовала от властей определенных реверансов в сторону либералов. Во-вторых, этому способствовали события, происходившие за океаном, в США. Там в **январе 1977 года** к власти пришел либерал-демократ Джимми Картер, который главной целью деятельности своей администрации на международной арене провозгласил права человека. Картер помог обменять видного советского диссидента Владимира Буковского на лидера чилийских коммунистов Луиса Корвалана (декабрь **1976**) и демонстративно принял его у себя в Белом доме (март **1977**). После этого советское диссидентское движение обрело второе дыхание и заметно активизировало свои действия. Европа в лице еврокоммунистов, базировавшихся в Испании, Италии и Франции, их поддержала. В итоге советские власти были поставлены в такие условия, что «закручивать гайки» в отношении западников оказалось несподручно. И их стали всячески поощрять.

В начале апреля **1977 года** Любимову разрешают выпустить спектакль «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, который на столичной сцене еще никто не ставил. Любимов добивался этой постановки три года, посетив множество высоких кабинетов. Везде ему говорили «нет». Но после Хельсинки-75 позиция властей несколько смягчилась: Любимову дали «добро» на постановку, правда, денег не выделили. И тогда он обошелся минимальными средствами: использовал реквизит из старых своих постановок: занавес от «Гамлета», крыльцо из «Обмена», часы-маятник из «Часа пик», топоры из «Пугачева», трибуну из «Живого» и т. д.

Еще задолго до премьеры спектакля по Москве уже ходили

слухи, что Любимов готовит нечто невообразимое: мало того, что оживляет посланца дьявола в коммунистической Москве, так еще собирается показать настоящий стриптиз – обнаженную Маргариту в сцене бала Сатаны. Все эти слухи оказались правдой.

Роль Маргариты играла Нина Шацкая (тогда еще жена Валерия Золотухина, но и тайная возлюбленная нашего героя). Правда, поначалу Любимов отвел ей другую роль – ведьму в массовке, а на роль Маргариты назначил Наталью Сайко. Но последняя однажды не пришла на репетицию, и Любимов заменил ее Шацкой. Сначала без всяких мыслей отдать ей эту роль, поскольку Шацкая его перед этим серьезно оскорбила. Причем прилюдно. Вот как об этом вспоминает сама актриса:

«У нас была разборка в театре – администрация спровоцировала артистов на разговор, почему-то с шампанским. А у меня опять проблема с моей семейной жизнью. И я не пошла со всеми, дурочка, а купила сама себе бутылку шампанского. Налила больше полстакана – смотрю в зеркало: опьянела уже или нет. Нет. Я закурила. Нет. Налила еще полстакана. И со своим грузом тяжелым душевным топ-топ-топ на второй этаж. И как-то Любимов на меня сразу обратил внимание. И сгрубил что-то. Я не могла стерпеть. Встала и сказала. Я не основное слово скажу, а „дерьмо“. После этого собрание быстро кончилось. Потом мне стыдно было. И я прощения просила…»

Видимо, это извинение и то, что Шацкая сыграла на репетиции Маргариту очень талантливо, и стало поводом к тому, чтобы именно ее Любимов в итоге назначил на роль Маргариты. О том, как Шацкая выглядела на сцене в этой постановке, рассказывает А. Гершкович:

«Известно, что в советском театре к стриптизу относятся отрицательно как к продукту упаднической культуры. Театр на Таганке позволил себе усомниться и в этой заповеди социалистической морали. Демонстративно долго театр показывает советскую женщину обнаженной, правда, со спины. Как ни странно, ничего страшного не происходит, государство от этого не рушится, никто в обморок не падает. Вопрос ставится, так сказать, в метафизическом плане. Правит бал Красота. Она, а не „классовое сознание“ и не потусторонние силы выходит победителем из поединка зла и добра.

Актриса Шацкая на самом деле изумительно сложена. Она принимает гостей, отважно восседая у самой кромки сцены на деревянной плахе меж двух живописно вонзенных топоров из спектакля «Пугачев». Длинные льняные волосы падают россыпью на плечи.

Ее прекрасное мраморное тело источает сияние в ярких лучах

прожекторов. И тогда в театре происходит последнее и главное чудо. После первого ослепления женской красотой, когда глаз чуть-чуть привыкает, начинаешь воспринимать это зрелище с чисто эстетической стороны как произведение искусства, подобно тому как смотришь в музее на торс Венеры…»

Спектакль «Мастер и Маргарита» стал одним из самых модных представлений в столице. Попасть на него простому человеку было невозможно – все билеты доставались исключительно элите: партийной и хозяйственной номенклатуре, комсомольским вожакам, представителям творческой интеллигенции и нуворишам из числа теневиков, коих в 70-е годы развелось тьма-тьмущая. Чуть позже сам Леонид Филатов так выразится по этому поводу:

«Театр на Таганке возник на волне социального презрения к тем людям, которые в конце концов заполонили наши фойе и щеголяли в антрактах мехами и бриллиантами. Мы помимо своей воли стали „валютным“ театром. Студенчество из нашего зала вытеснили ловчилы из автосервиса, торговли и т. д. Мы проклинаем их со сцены, а они с большим удовольствием на это смотрят. Мы издеваемся над ними, а их приходит к нам все больше и больше – театр престижный, при случае можно щегольнуть в разговоре. Но самое забавное то, что наши метафоры, наши способы донесения идеи основной массе этих людей совершенно непонятны…»

Лично мне данная проблема видится иначе, чем Филатову. Если на заре этого театра его фанатами были в основном творческая и научная интеллигенция, студенческая молодежь, то после того как в моду вошел антисоветизм, в театр протоптали дорожку апологеты коррупции: «хозяева жизни», так называемые «богатые буратины» – директора магазинов и торговых баз, цеховики, фарцовщики и т. д. Эти люди тоже неплохо разбирались в «эзоповом языке» (за десять лет игры «в фигушки» успели поднатореть), однако в этот театр они шли отнюдь не потому, что были «духовной жаждою томимы» – их возбуждало само присутствие в стенах заведения, где такая модная штучка, как антисоветизм, возведена чуть ли не в культ. И в том, что любимым спектаклем подобной публики стал именно «Мастер и Маргарита», не было ничего удивительного, поскольку антисоветская философия была заложена там во всем: и в самом тексте, и во внешних эффектах (той же «обнаженке»). Как писал один зарубежный критик: «Все эти перебивки текста советской „новоречью“ из газетных клише воссоздают в совокупности (да еще при соответствующей актерской мимике и интонации) ту социальную и психологическую среду, которая характеризует

советский образ жизни как высшую мистику с точки зрения здравого рассудка…»

Превратившись в главного проводника антисоветских настроений в культурной среде, «Таганка» стала Меккой для советских нуворишей, этих «красных буржуев», которые сосали соки из своего государства и одновременно его ненавидели. Точно так же поступали и сами актеры «Таганки». Поэтому все их стенания о том, что они не хотели видеть у себя подобную публику, от лукавого. Все получилось вполне закономерно. Да, в 60-е, когда в советском обществе еще сохранялись романтические настроения, «Таганку» и в самом деле многие воспринимали как борца с закостеневшей идеологией. Но по мере все большего озлобления Любимова и К°, дух романтизма выветрился из этого театра окончательно. И он превратился, как уже говорилось, в некий закрытый клуб для своих – таких же, как и Любимов, антисоветчиков.

«Ловчилы из автосервиса», которые заполонили «Таганку» в 70-е, только внешне отличались от таганковцев, а по сути были с ее обитателями одной крови: только ловчилы разъедали советское общество экономически, а актеры «Таганки» духовно. И то, что они слились в общем экстазе, отнюдь не случайно. На заре «Таганки» у актеров этого театра не было личных автомобилей, а спустя десятилетие они уже были у большинства. И в автосервис они заезжали регулярно, расплачиваясь с тамошними мастерами не деньгами, а билетами в свой театр. Так «Таганка» стала «валютным» театром – билеты туда по своей престижной стоимости приравнивались к валюте. Сам Любимов чуть позже метко назовет свой театр «филиалом „Березки“ (были в Советском Союзе такие магазины, где торговали исключительно за валюту).

В **октябре** того же юбилейного года власти делают еще один жест доброй воли в сторону либералов – награждают Любимова в честь его 60-летия орденом Трудового Красного Знамени. Этой же награды в те же дни удостоился еще один юбиляр – коллега Любимова, шеф МХАТа Олег Ефремов. Разница была лишь в том, что Ефремову орден на лацкан пиджака нацепил сам Брежнев, а Любимову это сделал кандидат в члены Политбюро, первый заместитель Председателя Президиума Верховного Совета СССР Василий Кузнецов, который в порыве чувств так разоткровенничался с именинником, что шепнул ему на ухо: «Тут у нас некоторые предлагали дать тебе Боевого Красного Знамени…» А спустя несколько дней после юбилея «Таганка» была отпущена в свой первый западный гастрольный вояж – не куда-нибудь, а в Париж. Вот вам и цитадель фронды!

Даже в среде самих либералов все эти реверансы в сторону Любимова и его театра вызывали законное удивление. Получалось, что чем больше он мастерит «фиг» в сторону власти, тем активнее та его поощряет. Многие тогда в открытую говорили, что шеф «Таганки» на коротком поводке у КГБ. Эту версию чуть позже озвучит парторг «Таганки» Борис Глаголин, который в приватном разговоре с Валерием Золотухиным заявит:

«То, что Любимов писал в КГБ, – для меня это сейчас абсолютно ясно. Если бы было что-то, меня, по моему положению парторга, вызвали бы и спросили. Меня за 20 лет никто ни разу ни о чем не спросил. Значит, они все знали от него самого, и ему было многое позволено, и все это была игра…»

В словах парторга «Таганки» нет ничего необычного: в советской творческой элите доносить друг на друга было в порядке вещей. Таким образом «инженеры человеческих душ» выторговывали для себя различные блага: высокие звания, комфортабельные квартиры, заграничные поездки и т. д. И наивно предполагать, что «Таганка», являясь Меккой либеральной фронды, была вне поле зрения КГБ. В этом плане она, наоборот, должна была быть в числе лидеров, поскольку там постоянно тусовались все самые известные советские (и не только!) либералы, контакты которых КГБ обязан был фиксировать. Можно даже предположить, что «таганский улей» чекисты специально не ворошили, чтобы иметь возможность через своих стукачей следить за настроениями либеральной фронды. Поэтому не ошибусь, если предположу, что стукачей в «Таганке» было больше, чем в любом советском театре. Вот почему, когда пал Советский Союз, именно представители творческой интеллигенции больше всех призывали народ пойти и разгромить КГБ: ведь там хранились их доносы друг на друга. Однако в своем рвении либералы если и преуспели, то ненамного: большинство архивов КГБ уничтожить не удалось. И они ждут своего часа. Жаль, что он еще не пробил: в таком случае мы бы узнали истинную подноготную многих нынешних «глашатаев свободы».

И все же кое-какая информация на этот счет иногда просачивается. Например, дочери Александра Галича А. Архангельской удалось подержать в руках досье на своего отца, где фигурировали доносы «друзей» певца. По ее словам:

«Когда я прочитала „документы“, я сразу догадалась, о ком идет речь, потому что прекрасно знала круг общения папы в тот или иной период, кто был рядом и мог ЭТО написать. Не нужно быть заядлым кроссвордистом, чтобы „расшифровать“ известного актера, с которым папа играл на одной сцене еще в юности в арбузовской студии и который подписывал донесения „Гвоздь“ и

„Хромоножка“. Кстати, комитетчики подтвердили, что я не ошиблась…»

Если моя догадка верна, то этот актер и в самом деле был весьма знаменит. Популярному герою, которого он сыграл в знаменитом фильме по произведению двух классиков советской литературы, даже поставили памятник в одном из российских городов. После падения СССР этот актер в своих многочисленных интервью вылил столько злости на свою бывшую родину, что этому мог бы позавидовать тот же Юрий Любимов. Впрочем, в либеральной среде это в порядке вещей: злопыхательствовать по адресу власти, которая дала им славу и многочисленные привилегии, которые простым советским гражданам и не снились. Приведу лишь один пример: диалог двух знаменитых людей – кинорежиссера и актера, – которые уже в наши дни вспоминают о своей жизни и творческой деятельности в годы советской власти. Режиссер – народный артист СССР, лауреат двух Государственных премий, классик в своем жанре Эльдар Рязанов; актер – бывший фронтовик, народный артист РСФСР Зиновий Гердт.

Рязанов: «Ты видел фактически весь мир. Я встречался с тобой кое-где, на каких-то капиталистических параллелях и меридианах. У тебя никогда не возникало чувства жалости, что ты родился в России и именно в это время?»

Гердт: «Я без паузы могу тебе сказать – нет. Никогда. Больше того. Я тогда привык врать, даже без презрения к самому себе, про нашу демократию. Про то, что я живу в совершенно свободной стране. Как только я туда перемещался, я отвечал так: „Да вы что? Господа, какой антисемитизм? Вы что, офигели? Посмотрите на меня!“ Я врал упоенно. Я был как бы главный добровольный нештатный агент КГБ во всех этих поездках. Патриот, словом».

Рязанов: «Все мы тогда были, в сущности, рабами. Рабами на длинном поводке, которым разрешались поездки за рубеж. Этакая убогая сытость раба. У меня в фильме „Вокзал для двоих“ герои бегут в тюрьму добровольно, сами. Этот эпизод для меня был очень важен. Это символ! Все мы бежали обратно в этот концлагерь. Понимаешь? Возьмем то время и нынешнее время, есть для тебя разница? Рад ты тому, что наступило нынешнее время? В той тюрьме мы оба были привилегированными рабами, нас выпускали за границу, нам давали звания или ордена. Нас выделяли. Но все равно во всех нас гнездился страх, боязнь, что нас в любую минуту могут раздавить, как вошь или комара, прихлопнуть. Ты рад, что ты дожил до другого времени?»

Гердт: «Сегодня я всей душой ненавижу роптание по поводу

того, что не у всех есть деньги на икру. Тогда у всех были деньги на колбасу по два двадцать и надо было стоять сутки в очереди, чтобы „достать“ эту колбасу (трудно представить себе народного артиста РСФСР, стоявшего вместе с простыми гражданами в очереди за колбасой. Ведь он имел возможность, как и все представители советской творческой элиты, добывать ее через „заднее крыльцо“. – **Ф.Р.**). Я презираю то время. Я презираю свое рабство…»

Не знаю, как вы, мой читатель, но я помню этих двух творческих деятелей в пору их так называемого рабства. Эльдар Рязанов, будучи «рабом», стал классиком советского кинематографа, сняв такие хиты отечественного проката, как «Карнавальная ночь», «Девушка без адреса», «Гусарская баллада», «Берегись автомобиля», «Зигзаг удачи», «Старики-разбойники», «Ирония судьбы», «Служебный роман», «Гараж», «Вокзал для двоих», «Жестокий романс». А Гердт за это же время сыграл десятки ролей в кино, став настоящим кумиром целой нации. Неужели рабы способны на такие достижения? Если это так, то лично по мне пусть будет такое плодотворное, да еще увенчанное всенародной любовью и признанием «рабство», чем свобода, при которой практически всех былых наших кумиров настигла творческая импотенция.

Вспомните, какая творческая жизнь бурлила в бывших союзных республиках, какое кино снимали, например, в Грузии, Латвии, Литве, Эстонии. А теперь эти страны тоже вопят о советской оккупации, о своей якобы рабской жизни в СССР (верхом цинизма стало открытие в **2006 году** в Тбилиси «Музея советской оккупации Грузии»). Хороша оккупация, когда тот же грузинский кинематограф считался одним из лучших, причем не только в СССР, свидетельством чему могут служить многочисленные призы как на внутрисоюзных, так и на международных кинофестивалях. Но вот уже 15 лет как нет Советского Союза, и где теперь грузинский (латвийский, литовский и т. д.) кинематограф? Нет его, исчез. Вот и думай после этого, когда грузины были рабами: при советской власти или теперь, когда им стало не до кино – быть бы живу.

Но вернемся к Юрию Любимову.

Награждение высоким орденом разоблачало режиссера как типичного придворного оппозиционера. Ведь будь он принципиальным борцом с властью (а именно таким человеком его до сих пор рисует либеральная пропаганда), то он обязан был сделать все для того, чтобы «награда не нашла своего героя». Но он предпочел поступить иначе, присовокупив к Сталинским премиям еще и брежневский орден Трудового Красного Знамени.

Поэтому сто раз верны слова видного диссидента и философа Александра Зиновьева (это он в **1976 году** написал роман «Зияющие высоты», где весьма карикатурно изобразил некий Театр на Ибанке), который по этому поводу написал следующее:

«С моральной точки зрения советская интеллигенция есть наиболее циничная и подлая часть населения. Она лучше образованна. Ее менталитет исключительно гибок, изворотлив, приспособителен. Она умеет скрывать свою натуру, представлять свое поведение в наилучшем свете и находить оправдания. Она есть добровольный оплот режима. Власти хоть в какой-то мере вынуждены думать об интересах страны. Интеллигенция думает только о себе. Она не есть жертва режима. Она носитель режима. Вместе с тем в те годы обнаружилось и то, что именно интеллигенция поставляет наиболее активную часть в оппозицию к той или иной политике властей. Причем эта часть интеллигенции, впадая в оппозицию к режиму, выражает лишь свои личные интересы. Для многих из них оппозиция выгодна. Они обладают привилегиями своего положения и вместе с тем приобретают репутацию жертв режима. Они обычно имеют успех на Западе. Западу удобно иметь дело с такими „борцами“ против советского режима. Среди таких интеллигентов бывают и настоящие борцы против язв коммунистического строя. Но их очень мало…»

Между тем, отправленный в парижскую гастроль, шеф «Таганки», видимо, настолько уверовал в свою силу и влияние, что утратил бдительность. В Париже он прочитал свежий номер «Литературной газеты» (подсуетился Вениамин Смехов), где сообщалось, что Любимов осудил фестиваль искусств «Биеннале» в Венеции, который в том году взял своим девизом следующий слоган: «Все на поддержку советских диссидентов!» Любимов счел эту заметку лживой и тут же дал опровержение в газете французских коммунистов «Юманите» (ФКП с конца 60-х конфликтовала с КПСС и была одним из проводников «еврокоммунизма»). В итоге, когда «Таганка» вернулась на родину, «пряник» у нее отняли, вернув привычный «кнут». Но Любимов не сильно испугался, поскольку знал, что на что-то серьезное дряхлеющая власть не способна. Да и защитники у режиссера по-прежнему оставались как в ЦК КПСС, так и на Западе. Вот почему даже «аморалка» не смогла поколебать позиций Любимова.

Под «аморалкой» подразумевается любовная связь Любимова с гражданкой Венгрии Каталин Кунц, которая случилась еще год назад в Будапеште и тянулась до сих пор, хотя Любимов по-прежнему был женат на актрисе Людмиле Целиковской.

Поскольку Любимов был членом партии, этот адюльтер мог выйти ему боком, но не вышел. Видимо, опять вмешалась «лохматая рука».

В ту парижскую гастроль ездил и наш герой Леонид Филатов, занятый в двух спектаклях: «10 дней, которые потрясли мир» и «Гамлет». Вспоминает А. Демидова:

«На гастролях мы ходили вместе: Филатов, Хмельницкий, Дыховичный и я. Они меня не то чтобы стеснялись, но вели себя абсолютно по-мальчишески, как в школе, когда мальчишки идут впереди и не обращают внимания на девчонок. Тем не менее я все время была с ними, потому что больше не с кем…

После спектакля мы обычно собирались у Хмельницкого в номере, он ставил какую-нибудь бутылку, привезенную из Москвы. Леня Филатов выпивал маленькую рюмку, много курил, ходил по номеру, что-то быстро говорил, нервничал. Я водку не люблю, тоже выпивала немножечко. Иногда говорила, но в основном – молчала. Ваня Дыховичный незаметно исчезал, когда, куда – никто не замечал. Хмель выпивал всю бутылку, пьянел совершенно, говорил заплетающимся языком: «Пошли к девочкам!», падал на кровать и засыпал. Наутро на репетицию приходил Леня – весь зеленый, больной, я – с опухшими глазами, Ваня – такой же, как всегда, и Хмельницкий – только что рожденный человек, с ясными глазами, в чистой рубашке и с первозданной энергией…»

Будучи в Париже, актеры «Таганки», естественно, накупили всяческих сувениров и одежды, которую в Советском Союзе днем с огнем нельзя было сыскать. А еще приобрели антисоветскую литературу, чтобы читать ее на досуге на родине. Почему-то «таганковцы» были уверены, что эту литературу им удастся благополучно провезти через советскую таможню (видимо, действовало опьянение от «пряника»). Несколько подобных книг купил и Филатов. Однако надежды артистов (впрочем, не только артистов, поскольку запрещенные книги везли с собой даже работники техперсонала театра) не оправдались: в Шереметьево все было изъято. Вот как это действо описывает В. Смехов:

«В Москве наш театр был встречен на таможне как группа преступников. Двенадцать фамилий громко объявили и всех бдительно обыскали. Два с половиной часа наглядного урока любви и благодарности к театру-„пропагандисту“. Не скрывая своей сопричастности, рядом со „шмоном“ стояли Бычков (представитель КГБ, который сопровождал театр на гастролях. – **Ф.Р.**) и Коган-директор. Трофеи КГБ были богатейшими: у Зины Славиной лежали неистраченные франки (нельзя ввозить валюту в страну девственного рубля); у Б. Глаголина – общепопулярные

журналы с неприкрытой любовью к женскому телу на обложке; у меня – авторучки, купленные… в киоске советского посольства в Париже (в протоколе обыска сказано: «изъяты две а/ручки с а/ художественным оформлением); у Рамзеса Джабраилова – книжки „а/советских“ авторов… Чекист открывает чемодан Рамзеса, и сразу глядь – книжки. Обалдел офицер: почему не спрятано, почему искать не надо, почему на видном месте ТАКОЕ? Рамзес честно признался: „В Париже времени не было, привез, чтобы дочитать, разве нельзя?“…»

По этому случаю Любимова вызывали даже в ЦК КПСС, но он опять сумел ловко вывернуться и из этой ситуации – даже выговора по партийной линии не заработал. Что неудивительно: «жуткий и тоталитарный советский режим» конца 70-х больше напоминал Рим эпохи распада или Российскую империю времен последнего российского императора с его либерализмом, больше похожим на пофигизм.

Тем временем карьера Филатова в театре складывается ни шатко ни валко. У него по-прежнему всего одна главная роль и несколько второстепенных. При тех амбициях, которые были у Филатова, и тех предложениях, которые ему поступали из других столичных театров, странным выглядело то, что он продолжает быть верным «Таганке». Однако эта странность объяснялась просто: Филатов всей душой прикипел к театру, именуемому оппозиционным, и не хотел менять его ни на какой другой. И Юрия Любимова он продолжал считать лучшим режиссером из всех существующих. Хотя по большому счету в числе прочих актеров «Таганки» Филатов смотрелся несколько странно, поскольку с этим театром не особо монтировался. Вот как об этом рассказывает кинорежиссер Сергей Соловьев:

«Я встретил Леню Филатова в Театре на Таганке. Там у меня было много приятелей, хороших друзей – и Коля Губенко, и Володя Высоцкий, как бы вроде в одно время учились в институте, мы друг дружку знали, и я к ним любил ходить, и не только на спектакли, а вот так просто – болтаться по фойе в театре. И в одно из болтаний они меня познакомили – не помню кто – то ли Коля, то ли Володя, – познакомили с очень изящным, худеньким и совершенно, как мне показалось, не для „Таганки“ сделанным молодым человеком с усами. А почему не для „Таганки“ сделанным – они там все, конечно, были такие – не то ломом, не то топором рубленные, – как бы Любимову очень нравилась такая обработка человеческого материала. А этот был ручной работы, совершенно, это было видно невооруженным глазом, абсолютно ручной работы, шестнадцатый век, секрет утерян, и вообще он походил на Бестера Китона, на Феррера: что-

то такое необыкновенно изящное, с усами, интеллигентное и совершенно ненахальное, которое как бы этому театру совершенно не соответствовало. И мне он очень понравился. Чем понравился? Вот именно таким абсолютным несовпадением и непопаданием, потому что я, как животное общественное, ну как бы в лад всем качал головой и говорил, что Театр на Таганке – это совершенно гениальное явление, а по сути-то мне не нравилось многое – ни „Маяковский“, ни „Пушкин“…

Я понимал, что это общественно нужное дело, честно-полезное дело, но на самом-то деле я почему-то все время, глядя на все любимовские спектакли, вспоминал, как мы в школе пирамиды делали: кто-то ложился на пол, кто-то кому-то вставал на голову, сверху кто-то на голове стоял на плечах, а на башку ставил звездочку и что-то такое читали. Вот эта стилистика у меня не вызывала особого восторга. И я как раз и подумал – вот у Любимова, может быть, в голове что-то сейчас изменилось, если он таких актеров, как Филатов, берет, то, может быть, период пирамид закончится и начнется новый период. Леня бледный, умный, интеллигентный и – вообще явление для «Таганки» дикое. Леню трудно представить себе на таганковской пирамиде, да? Где они друг друга все на плечах держат, вот одновременно распятые и одновременно физкультурники и что-то одновременно против советской власти и одновременно очень здоровое и физкультурное, я думаю – как он туда втемяшится, впишется, повиснет – не ясно, к тому же не очень-то он туда втемяшился, вписался и повис, как мне кажется, хотя человек таганковский, удивительно таганковский, но вот если есть, как говорят, «таганковский» тон, то Леня был прекраснейший «таганковский» обертон. Он дополнял «Таганку» той тонкостью, тем душевным изяществом, тем складом вообще старого русского интеллигента. Вот такой странник на «Таганке» был Леня Филатов…

Через некоторое время я услышал Ленины пародии – жутко смешные пародии – и какие-то обрывки стихов. И тогда я понял, что как бы Леня адаптируется к Театру на Таганке, поскольку это уже не походило на пирамиды, но тем не менее было задорным, несло в себе полезный общественный пафос и в то же время выдавало в человеке яркую поэтическую одаренность, такую одаренность, которая к пирамидам не имела никакого отношения…»

Между тем Любимов продолжал игнорировать актера Леонида Филатова как исполнителя больших ролей. Но актер стоически терпел такое отношение. Как говорится, спасибо и на том, что вообще какие-то роли есть. Затем на горизонте Филатова забрезжил свет: Любимов наконец сподобился дать актеру

главную роль. Это случилось в **1977 году**, когда «Таганка» решила обратиться к прозе Василя Быкова, а конкретно – к его повести «Сотников». В спектакле по этому произведению, который Любимов назвал «Перекресток», Филатову была предложена центральная роль – советский офицер Сотников.

Премьеру сыграли в **октябре 1977 года**. Однако спектакль продержался в репертуаре всего лишь сезон, после чего был снят. Почему, непонятно. Может быть, рассказ о том, как два человека, попав в плен, выбирают себе разные дороги – один восходит на Голгофу, а другой предает Родину – был для Любимова неприятен? Может быть, он уже что-то предчувствовал относительно своей собственной судьбы?

Год спустя еще одна роль ушла от Филатова, но уже по его собственной вине. Любимов ставил «Преступление и наказание» Ф. Достоевского и хотел, чтобы Раскольникова играл именно Филатов. Но того подвело здоровье – у него пропал голос. И, пока он лечился (ему сделали операцию на голосовых связках), роль отдали другому.

Вообще здоровье Филатова именно в конце 70-х стало давать серьезные сбои. Помимо операции на голосовых связках, он еще несколько раз попадал в больницу с разными диагнозами: лимфоденитом, мнимым параличом. Болезни эти были вызваны разными причинами: и естественными (плохой генетикой), и приобретенными (актер выкуривал по нескольку пачек сигарет в день, дымя, как паровоз).

Касаясь работы Филатова в театре, критик Т. Воронецкая пишет: «Леониду не важно, играет ли он главную роль или второстепенную, ключ к пониманию этого лежит в его натуре. Для него театр, спектакль – это событие жизни, ему интересно принимать в нем участие. Свои личные, актерские интересы уходят на второй план. Главное – это театр, его идея, в которую ты веришь, живет и развивается. Леониду Филатову свойственна удивительная преданность всему, чем он занимается, полная отдача своему делу. На репетициях он ловит каждое слово режиссера, пытаясь понять его концепцию. Он готов к эксперименту, к поиску. Удивительно молодое, открытое состояние души. Не надо понимать слова „интересно играть“ как любовь только лишь к самому процессу. Нет. Для Филатова важен результат, но не столько его личный, сколько само произведение в целом. Отсюда особое понимание роли театра в его жизни, в его судьбе. Это как бы „дело“, которому он преданно служит уже много лет. И, конечно же, в театре Леонид совершенствует мастерство, профессионализм; постоянная школа, тренинг…»

Глава десятая
Возвращение в большое кино

Не слишком большую занятость в театре Филатов с лихвой компенсировал работой в других местах. Он продолжал выступать как пародист, а также весьма активно сотрудничал с телевидением. Именно благодаря последнему к нему и пришла всесоюзная слава, поскольку ТВ в Советском Союзе имело многомиллионную аудиторию. И если сейчас такой жанр, как телеспектакль, уже умер, то тогда он был на пике своей популярности и котировался столь же высоко, как и художественное кино. А Филатов в телеспектаклях играл главные роли. Так, после «Мартина Идена» он снялся в «Капитанской дочке» (**1976**) в роли Швабрина.

Но особенную популярность Филатову принесла трилогия, которая появилась на советском ТВ в **1977–1979 годах**. Там он играл своего современника – обаятельного молодого мужчину по фамилии Кузнецов, который вечно ссорится со своей женой-красавицей Лизой по пустякам. Первый телеспектакль из этой серии под названием «Кошка на радиаторе» (автор – А. Родионова, режиссер Сергей Евлахишвили – тот самый, который снимал «Мартина Идена») увидел свет **10 августа 1977 года**.

Успех этого спектакля был настолько огромен (на ТВ приходили тысячи писем с просьбой повторить его и сделать продолжение), что руководство ЦТ не могло оставить их без внимания. В итоге продолжение написал сам Филатов. Так появился второй телеспектакль из этой серии под названием «Часы с кукушкой», который увидел свет **18 июня 1978 года**. Завершающая часть трилогии была показана спустя полтора года – **19 ноября 1979 года** и называлась «Осторожно, ремонт!» Именно эта трилогия сделала Леонида Филатова всесоюзно знаменитым, а не фильм «Экипаж», как принято считать (фильм Александра Митты увидит свет через год после завершения трилогии).

Вообще это было более чем странно: Филатова весьма активно снимали в главных ролях на ТВ, а в кино брать не хотели, считая его… некиногеничным. На протяжении последних нескольких лет он несколько раз проходил пробы на различных киностудиях, но каждый раз ему отказывали. Это было несправедливо, поскольку на самом деле Филатов в ту пору был очень даже киногеничен. Знаю это по себе и своим друзьям, которые были в восторге от Филатова в упомянутой выше

телетрилогии. Несмотря на комедийность ситуаций, в которые попадал его герой, Филатов выглядел настоящим суперменом: высокий, стройный мужчина в модной одежде, да еще с блестящим чувством юмора! Короче, мечта каждой советской девчонки (это была почти копия летчика Скворцова из «Экипажа»). Вот почему удивительно слышать, что такому актеру, как Леонид Филатов, в советском кинематографе 70-х не находилось места. Судя по всему, здесь дело было в другом: многие из тех ролей, которые Филатову предлагали в кино, не нравились ему самому.

Между тем поворотным в творческой судьбе Филатова стал **1978 год**, когда он вернулся в большой кинематограф после девятилетнего простоя. Возвращение состоялось благодаря стараниям 39-летнего кинорежиссера Константина Худякова. В **1961 году** он закончил ВГИК и начинал свою карьеру в кино в качестве актера («713-й просит посадку», «Казнены на рассвете», «Непрошеная любовь», «Таежный десант», «Софья Перовская» и др.). В начале 70-х он поступает на режиссерские курсы и, закончив их, в **1977 году** дебютирует уже как режиссер психологической драмой «Жить по-своему» – про ударника труда (эту роль исполнял Анатолий Кузнецов), который вдруг обнаруживает, что в его семье не все ладно.

Год спустя Худяков добивается на «Мосфильме» еще одной постановки – на этот раз фильма про ученых-физиков «Иванцов, Петров, Сидоров…» На роль Петрова приглашается Леонид Филатов.

Вспоминает К. Худяков: «Как я узнал Леонида Филатова? Я был знаком со всем курсом Щукинского училища, на котором он учился. Это были очень талантливые люди, среди них Нина Русланова, Саша Кайдановский, Ваня Дыховичный, Боря Галкин. В этой компании Леня был если не заводилой, то одним из главных персонажей. Я очень долго к нему присматривался, но в то время он не соответствовал тому материалу, к которому я обращался, то есть мои режиссерские задачи не требовали такого актера, как Филатов. Когда я начал работу над фильмом „Иванцов, Петров, Сидоров…“, мне понадобился актер на роль ученого, обладающий незаурядным умом, чтобы зритель поверил: за этим героем будущее советской науки. На „Таганке“ я видел спектакль „Товарищ, верь!“, где роль А. С. Пушкина играл Л. Филатов. Лене в этом спектакле была уготована очень сложная миссия: он должен рассказать о мировоззрении поэта, о скрытом, глубинном, даже тайном порой Пушкине, который открывается для нас не сразу, а постигается на протяжении всей жизни. Жизнь Пушкина читается на разных уровнях, она может быть прочитана

и как притча. И эту пушкинскую притчеобразность должен был играть Леня. Играл он замечательно, так что особой моей проницательности в том, что я в выборе актера остановился на Филатове, не вижу. Я просто знал возможности Леонида и предчувствовал, что настанет момент, когда он будет мне необходим. Я вырос среди людей науки, и мне казалось тогда, что я смогу рассказать о них…»

В фильме Худякова речь шла о трех ученых, принадлежащих разным поколениям и работавших в одном НИИ. Старшим из них был Сидоров (Михаил Глузский) – бывший фронтовик и человек очень принципиальный. Он решается пойти на рискованный эксперимент, который сопряжен с большим риском для жизни (в ходе эксперимента Сидоров погибает). Второй ученый, Петров (Леонид Филатов), человек другого поколения. Талантливый, одержимый наукой, сумевший подчинить свою одержимость трезвому расчету, он не хочет и не может принять мотивов, по которым Сидоров идет на смертельный риск. Это не трусость, ибо вопрос о научном успехе неотделим для него от «стоимости успеха», от того, какою ценою он будет достигнут. Петров подает заявление об уходе из института, но затем, волею сценаристов, все-таки передумывает уходить и продолжает дело, начатое его погибшим коллегой.

Третий герой фильма, Иванцов (Александр Галибин), представитель поколения, родившегося после войны. Он одарен, энергичен, многое может дать науке, но многое хочет и взять для себя. События, пережитые Иванцовым, помогают его человеческому становлению, он начинает понимать, что подлинный ученый – это не только талант, но совокупность нравственных и душевных качеств.

Подготовительный период в работе над фильмом начался **10 марта 1978 года**. Филатов в те дни находился в хорошем творческом тонусе. За два дня до этого на «Таганке» появился новый спектакль, к появлению которого на свет Филатов имел самое непосредственное отношение. Он не только играл в нем одну из главных ролей, но и был одним из авторов композиции. По сути это был не совсем обычный спектакль, а некий «капустник». Возник он случайно.

В тот день **8 марта** на сцене «Таганки» должны были играть спектакль «Мать», но исполнительница главной роли Зинаида Славина наглоталась каких-то лекарств и прийти в театр не смогла. До начала представления оставалось меньше часа и нужно было срочно что-то предпринимать: либо возвращать зрителям деньги, либо заменять спектакль другим. Но каким, если часть труппы отдыхает и находится неизвестно где? Тогда

решили провести обыкновенный концерт с участием тех актеров, которых смогли застать дома. Среди них оказались Владимир Высоцкий (он согласился спеть несколько песен), Леонид Филатов (он читал свои пародии), Валерий Золотухин (пел и читал стихи) и др. Из этого представления чуть позже и родится новый спектакль «Таганки» под названием «В поисках жанра».

Но вернемся к фильму «Иванцов, Петров, Сидоров…»

Филатов прошел пробы в самом начале подготовительного периода и благополучно про них забыл, поскольку был уверен, что его не утвердят. Так оно и вышло: худсовет 2-го объединения «Мосфильма», где выпускался фильм, категорически отверг кандидатуру Филатова на главную роль. То ли действительно он казался членам худсовета некиногеничным, то ли в дело была примешана политика (не забудем, что Филатов был актером театра, за которым была слава антисоветского, а после скандала на шереметьевской таможне прошло всего полгода). Однако Худяков продолжал настаивать на кандидатуре Филатова и своего мнения изменять не собирался. И в итоге его настойчивость принесла успех: Филатова утвердили.

Съемки картины начались **8 июня** в Научном центре под Ногинском – в Черноголовке (длились до **25 июля**). В начале августа (с **8-го**) работа переместилась в столицу: на улицы города и в павильоны «Мосфильма». Филатов снимался с огромным энтузиазмом, поскольку роль ему по-настоящему нравилась. У него сложились прекрасные рабочие отношения не только с режиссером, но и с другими участниками съемочного процесса, в том числе и с партнерами: Михаилом Глузским, Александром Галибиным, Ларисой Малеванной (она играла жену Петрова Риту), Николаем Волковым-старшим.

Съемки длились до **1 сентября**. Спустя неделю худсовет 2-го объединения просмотрел черновой вариант фильма и вынес следующий вердикт (устами И. Садчикова): «Актерский ансамбль действует неровно и „несинхронно“. Уверенно играет Глузский в роли Сидорова и Волков-старший в роли директора института. Есть однообразие в исполнении актера Л. Филатова (Петров) и также довольно однопланов молодой Иванцов (А. Галибин). Требует сокращения любовная линия Иванцов – Саша, поскольку актриса Е. Капица, красивая, но бездарная, неспособная выдать ни одной лирической нотки… Не объяснена внутренняя драма Петрова…»

11–12 октября Худяков произвел все необходимые досъемки, и съемочный процесс на этом был завершен. В отличие от руководства 2-го объединения руководители «Мосфильма» приняли фильм более благожелательно. Об игре Филатова в их

заключении говорилось следующее: «Актер Театра на Таганке Л. Филатов очень точно, в строгой сдержанной манере представляет разные грани сложного характера Петрова».

В **декабре** фильм был уже полностью готов и был удостоен первых зрительских откликов, причем все – положительные. Так, благодарственные письма на «Мосфильм» прислали руководители Института физики твердого тела и Ногинского научного центра АН СССР (как мы помним, именно в последнем снимался фильм). Директор Ногинского центра Ю. Осипьян, в частности, писал: «Фильм является крупным достижением советской кинематографии и является, по всей видимости, лучшим фильмом, снятым в нашей стране об ученых».

Что касается самого Филатова, то он был иного мнения, поскольку не считал эту картину серьезной вехой в своей кинематографической карьере. Однако суммой гонорара, полученного им за роль Петрова, остался вполне удовлетворен. А выписали ему 1005 рублей, что являлось не просто хорошей, а суперхорошей прибавкой к его скромной театральной зарплате (около 120 рублей) и разовым гонорарам на ТВ (его партнеры по фильму получили следующие суммы: М. Глузский – 1600 рублей, А. Галибин – 985).

Тем временем Юрий Любимов продолжал дразнить власти. После того, как в **1975 году** он поставил в итальянской «Ла Скала» оперу Луиджи Ноно, ему стали тесны стены его театра и он стал мечтать о продолжении своего международного признания. Тем более что на Западе были совсем не против того, чтобы режиссер главного оппозиционного советского театра ставил что-то и у них. В итоге парижская «Гранд-опера» обратилась к Любимову с предложением поставить на ее сцене «Пиковую даму» П. Чайковского. Любимов согласился, а советские власти не стали чинить ему препятствия. Но прежде Любимов отправился в столицу Венгрии город Будапешт, где поставил спектакль «Преступление и наказание» Ф. Достоевского. Премьера состоялась в **январе 1978 года** и была тепло встречена зрителем. Окрыленный успехом, Любимов мчится в Париж, чтобы продолжить работу над оперой. Но радость длилась недолго.

11 марта в «Правде» была опубликована статья дирижера Большого театра Альгиса Жюрайтиса, где любимовская версия «Пиковой дамы» подвергалась самой суровой критике. Автор статьи обвинял Любимова в «измывательстве» над русской классикой, в ее осовременивании. После этого, несмотря на протест французской стороны, советские власти отозвали Любимова в Москву и так и не позволили ему закончить работу над оперой. Не думаю, что причиной этого стала творческая

проблема, скорее – идеологическая.

К тому времени Любимов уже стал окончательно «своим» для еврокоммунистов, в то время как Кремль, в свете картеровской политики, которая становилась все более антисоветской, считал их раскольниками. И чем больше реверансов в сторону режиссера делали раскольники, тем сильнее это стало раздражать кремлевскую власть. Вот почему, когда Любимов вернулся на родину и попытался добиться правды в ЦК КПСС, его там быстро осадили. Поэтому единственным местом, где Любимов чувствовал себя героем, была его родная «Таганка» – вся труппа как один была на стороне своего Учителя. И едва он взялся ставить советскую версию спектакля «Преступление и наказание», актеры взялись за работу с большим энтузиазмом (как мы помним, Филатов не смог принять в этом участие из-за болезни).

Премьера «Преступления и наказания» состоялась **12 февраля 1979 года**. И эта постановка получилась сугубо идеологической. Как писал все тот же критик А. Гершкович: «Когда в финале Раскольников зажигал свечи, зажатые в руках убитых им женщин, и две актрисы, подменившие в этот момент муляжные манекены, широко распахивали глаза, будто бы его прощая, тотчас же появлялся Свидригайлов (В. Высоцкий), который свечи задувал. Это означало: прощения не будет. Затем Свидригайлов выходил в центр сцены, и Высоцкий – уже не от свидригайловского имени, а от себя, от Любимова, от театра – громко возвещал: „Молодец Раскольников, что старуху убил. Жаль, что попался!“

И, выдержав паузу, пояснял: «Из школьного сочинения».

Эти школьные сочинения, доподлинные, настоящие, нынешние, собранные в московских школах, мы листали перед началом спектакля. Они грудой лежали на парте, вынесенной в фойе: чаще всего ребята Раскольниковым восхищались. Им ведь не зря говорили о социальных язвах проклятого прошлого и о пробуждении совести… Теперь критики, которые привыкли жевать эти навязшие в зубах темы, теряются в догадках, куда же метит Любимов?

А речь шла о том, что никакая **общая** идея не вправе шагать к цели, расплачиваясь **отдельными** человеческими жизнями. Что нет общего, которое было бы на целую смерть выше личного. Что «одна смерть» идеологически не окупается…»

То, что этот спектакль увидел свет, в очередной раз указывает на то, что разговоры об «ужасах советской тоталитарной системы» сильно преувеличены. Бдительная цензура даже разрешила Любимову использовать в своем творении «неправильные» с идеологической точки зрения школьные сочинения. Хотя, уверен,

подобного рода школьников, кто восхищался бы душегубом Раскольниковым, в Советском Союзе образца **1979 года** было меньшинство. В Москве или Ленинграде (городах привилегированных и избалованных), не спорю, таких школьников могло быть много, но в масштабах всей страны преобладали другие. Несмотря на все «чудачества» власти, они продолжали восхищаться не душегубом Раскольниковым, а настоящими героями: Юрием Гагариным, Надей Курченко (стюардесса, которую террористы убили во время захвата самолета в **1970 году**), Анатолием Мерзловым (комсомолец, который погиб в **июле 1972 года**, спасая колхозный хлеб в горящем поле). Только их сочинения Любимову были неинтересны – они не укладывались в его концепцию.

Кстати, вопрос спорный, кто более виновен в идеологическом растлении молодежи: власть или такие деятели, как Юрий Любимов, которые из года в год вкладывали в головы молодежи мысли о том, что существующий режим полон недостатков и пороков. Ведь за период **с 1964 по 1978 год** Любимов поставил более 20 спектаклей и практически в каждом была своя «фига в кармане» по отношению к действующей власти. Ни один другой советский театральный режиссер сравниться своими «фигами» с любимовскими так и не смог.

В дни премьеры «Преступления и наказания» Филатов был уже здоров и оказался вовлечен в новый кинопроект, который станет поворотным в его творческой карьере. Речь идет о роли летчика гражданской авиации Игоре Скворцове в фильме-катастрофе Александра Митты «Экипаж». Однако прежде, чем рассказать об участии в этой картине Филатова, стоит упомянуть те обстоятельства, благодаря которым этот фильм вообще смог появиться на свет.

Глава одиннадцатая
Плейбой из «Экипажа»

Идея этого фильма пришла в голову Александру Митте в **1976 году** под впечатлением того, что творили в Голливуде тамошние постановщики. А те ставили широкомасштабные фильмы-катастрофы, которые пользовались огромным успехом у зрителей. Речь идет о таких фильмах, как «Приключения „Посейдона“ (1972), „Ад в поднебесье“ (1974), „Челюсти“ (1975). Ничего подобного в Советском Союзе тогда еще не снималось, что и побудило Митту взяться за ту тему (кое-какой опыт в крупномасштабных съемках у него уже был, когда он работал над фильмом „Сказ про то, как царь Петр арапа женил“).

В качестве сценаристов Митта пригласил двух зубров отечественной киношной драматургии Юлия Дунского и Валерия Фрида, с которыми имел счастье сотрудничать на двух картинах: «Гори, гори, моя звезда» (1970) и «Сказ про то…» (1976). **15 июня 1976 года** ими была оформлена заявка на сценарий под названием «Запас прочности». Когда заявка была одобрена на «Мосфильме», началась работа над сценарием. Длилась она долго – почти полтора года.

Сюжет сценария получился следующий. Экипаж «Аэрофлота», выполняя обычный рейс по доставке продовольствия и медикаментов для населения государства, пострадавшего от землетрясения, попадал в нештатную ситуацию – извержение вулкана, – но находил в себе силы с честью из нее выйти. Однако, когда Митта пришел с этим сценарием к министру гражданской авиации Бугаеву, тот чуть ли не с порога заявил: «Никакого фильма-катастрофы не будет! Вы разве не знаете, что наша гражданская авиация работает без происшествий?!» Но едва Митта сообщил, что речь в фильме будет идти не о катастрофе «у нас», а о катаклизме «у них», где наши летчики показывают себя настоящими героями, сердце министра оттаяло. «Тогда валяй, снимай. Чем можем – поможем», – напутствовал он режиссера.

К поздней осени **1978 года** Митта подобрал «экипаж» – актеров, которые должны были исполнять в его фильме главные роли. Это были: Георгий Жженов (командир экипажа Андрей Васильевич Тимченко), Анатолий Васильев (второй пилот Валентин Ненароков), Олег Даль (бортмеханик Игорь Скворцов), Александра Иванес (стюардесса Тамара).

Съемки фильма начались **4 декабря** и, хотя проходили в тяжелых условиях (при двадцатиградусном морозе съемочному

коллективу приходилось работать в неотапливаемом салоне настоящего самолета в аэропорту Внуково), однако вполне удовлетворили режиссера. Однако в **феврале 1979 года** произошло неожиданное – от роли отказался Олег Даль.

Все случилось в середине февраля, когда Даль написал заявление на имя Сизова, в котором сообщал, что отказывается сниматься в «Экипаже» по причине плохого самочувствия. Вот как об этом вспоминает директор фильма Б. Криштул:

«Ко мне в кабинет зашел Даль.

– Директор, – в своей обычной грубовато-панибратской манере обратился он ко мне, – есть разговор. Наедине!

Я попросил всех выйти, а Олег закрыл дверь на ключ:

– Роль не идет, режиссер недоволен, текст не держу, ночами не сплю – психую. В общем, сниматься не могу…

От неожиданности я потерял дар речи, а про себя подумал: за что? Караченцов, Проклова, а теперь еще и Даль. Это уже перебор! Опомнившись, несвязно и суетливо принялся убеждать:

– Олег, что ты говоришь? Столько съемочных дней псу под хвост и куча денег туда же… Ты профессионал… От таких ролей не отказываются…

– Я болен, – прервав мои излияния, коротко ответил Даль, резко поднялся с места, вытянул перед собой руки и замер, закрыв глаза. Руки сильно дрожали. Что-то глубоко трагическое и одновременно беззащитное было в его тощей фигурке.

Я понял, что он не лукавит и на самом деле не может сниматься. Но по инерции продолжал:

– Я тебя очень прошу, Олег, не спеши, подумай, не руби сплеча!

– Давай бумагу, я напишу заявление.

– Да я сам не могу это решить! Надо идти к Сизову.

– Пошли. Прямо сейчас.

Генеральному Олег сказал: «Режиссер классный, сценарий хороший, но я впервые в жизни не могу сниматься. Не могу, поверьте». Олег произнес это так мучительно и искренне, что отставка была принята…»

Своим уходом Даль, конечно, подложил большую свинью всей съемочной группе. Получалось, что группа зря мучилась в лютые морозы, поскольку теперь большую часть этих эпизодов приходилось переснимать. Кроме этого, надо было искать нового исполнителя, причем в кратчайшие сроки. Но как это сделать? Тогда нашли самый простой вариант: еще в период кинопроб вместе с Далем на роль Скворцова должен был пробоваться Леонид Филатов. Но он тогда отказался. Теперь ситуация изменилась. Вспоминает А. Митта:

«Леонида Филатова я знал давно. Перед „Экипажем“ он снялся всего в одном фильме („Иванцов, Петров, Сидоров“. – **Ф.Р.**), и там его сняли неудачно. Перед тем как его пригласить на роль, я смотрел этот фильм – целых сорок минут гляжу на экран, и ни разу мне не дали увидеть его глаза! Ничего нельзя было понять про него как актера. В то время обязательными были актерские пробы. Я позвонил Филатову, сказал, что буду пробовать его и Даля. Он был уверен, что я все равно возьму Даля, и отказался. Даль стал работать, но заболел. Фильм нельзя было останавливать на два месяца, я звоню Филатову – приходи, роль свободна. Но он сперва сам позвонил Далю, выяснил, что за этим нет никаких интриг, согласился…»

Роль Скворцова была одной из главных в фильме, поэтому Филатов прекрасно понимал, что ему придется выкраивать время между репетициями и спектаклями. Но поскольку работы в театре у него было не слишком много, он был уверен, что больших проблем с этим у него не будет. Так оно и вышло.

Пробы Филатова на роль Скворцова прошли **19–20 февраля 1979 года** в 113-м коллекторе 3-го блока «Мосфильма». Подыгрывала ему его будущая партнерша Александра Иванес. В ближайшем же будущем им предстояли сложные съемки – постельные сцены в квартире Скворцова.

23 февраля была проведена очередная репетиция с Филатовым. А три дня спустя он вышел на съемочную площадку, чтобы отработать свой первый съемочный день. В тот день снимали эпизод «в госпитале» (помимо нашего героя в нем участвовали Жженов, Горобец, Павлов).

27–28 февраля в Нескучном саду сняли эпизоды «в санатории» с участием Жженова, Филатова, Васильева и Иванес.

1 марта в 6-м павильоне «Мосфильма» прошло освоение декорации «квартира Скворцова». На следующий день приступили к съемкам эпизодов, где Скворцов принимает у себя дома свою возлюбленную стюардессу Тамару. Квартира летчика представляла из себя мечту любого Дон Жуана: широкая постель, аквариум с золотыми рыбками (последних, кстати, взяли напрокат из зоопарка за плату 5 рублей за сутки), цветомузыка, которая врубалась в тот самый момент, когда хозяин садился на кровать. Поскольку и Филатов, и Иванес поначалу были чрезвычайно зажаты (у обоих это был первый опыт в подобных сценах), в тот день сняли только пару их невинных поцелуев, а всю эротику оставили на ближайшее будущее.

Снимать постельную сцену начали **5 марта** и снимали ее три дня. Чтобы представить себе, как это было, послушаем непосредственных участников съемок.

А. Митта: «Поскольку „Экипаж“ был энциклопедией всего того, чего в нашем кино не делалось, – там были катастрофы, мелодрамы, немыслимые комбинированные эффекты, – то само собой подразумевалось, что там должно быть и что-то эротическое. Сизов тогда был директором „Мосфильма“, и я ему сказал: „Надо бы, чтобы и любовные сцены носили сенсационный характер“. Он на меня так косо посмотрел: „Ну, попробуй…“

Естественно, назначили съемку на ночь. Никаких предварительных репетиций я не проводил, чтоб не спугнуть артистов. Саше Иванес, которая была фантастически хороша в то время, я сказал: «Саша, мы снимаем любовную сцену, как полагается в западном фильме». – «Никаких проблем, Александр Наумович». На словах, конечно, никаких проблем. Филатов был сразу тверд: «Я буду сниматься голый по пояс и в джинсах». – «Ты что, с ума сошел? Хотя бы что-то такое из-под джинсов». – «Нет, меня закрой по пояс, а она пусть делает все, что хочет»…»

Короче, раздеться до трусов Саше проблемы не составило. Я говорю: «Нет, это не то. Это будет странно смотреться. Брижит Бардо снимается в обнаженном виде, Клаудиа Кардинале, Софи Лорен». – «Нет, ни за что». – «Ну, хорошо, как хочешь». Укладываю – Филатов прикрыт, говорю Саше: «Крупным планом рука Филатова идет по твоей голове, по твоей прекрасной шее, спине. Грудь он не трогает, хотя мы ее видим, а как доходит до ложбинки, все – камера „стоп“, перерыв, и потом дальше будем снимать». А сам любуюсь: «Но как фантастически освещено! Просто невероятно! Такой дивный контровой свет на твою задницу, чистый силуэт, просто очень красивый силуэт!» И тут Шурка сломалась. И как только она осталась без трусов, – в нее как бес вселился. Видно, она мечтала, просто ждала оказаться в чем ее мать родила. Она стала скакать, как обезьяна. Бегала около кровати, укладывалась рядом, прыгала на Филатова, удержу не было. В самый кульминационный момент раздался дикий грохот. Мы оборачиваемся – осветитель упал с «лесов». Засмотрелся. Сашу даже это не смутило. Снимали до утра. Я был доволен. Сняли хорошую сцену. По тогдашним временам она казалась сенсационной – много разнообразных привлекательных поз общения, то, что сейчас называют эротической сценой. Даже Филатов разделся до трусов…»

А вот как об этих съемках вспоминает каскадер Ю. Сальников: «Снимали любовную сцену в „Экипаже“. Леня Филатов говорит: приходи, приходи, у меня такая сцена будет! А как это снимается? В павильоне пыльно, грязно, никто не проветривает. Притаскивают старую кровать из загашников, покрывало встряхнули пару раз. Поставили юпитеры, все это

начинает нагреваться. По колосникам кто-нибудь пройдет – пыль сыплется. В общем, неприятная обстановка. И вот начинают снимать. То рыбка не так проплыла, то рыбки замерли, то актриса вдруг грудь больше, чем положено, показала. В общем, после 12-го дубля Леня вышел и говорит: „Юр, я не могу уже больше. Ты меня здесь не можешь отдублировать?“ Я ему: „Нет уж, это твоя, актерская судьба. Я тебя там дублирую, а здесь ты должен попахать! Докажи, что ты настоящий мужик!“

И вновь – рассказ А. Митты: «Отсняли и отправились в лабораторию. Утром разразился дикий скандал. Возмущенные редакторы отправились прямо к Сизову: „Митта ночью вместо съемок устраивает оргии и снимает их на камеру“. Меня вызвали к Сизову: „Ты что себе позволяешь?“ Я говорю: „Мы же с вами об этом говорили. Это нормальный рабочий материал. Давайте я вырежу лишнее, и мы посмотрим, что должно войти в картину“. Он говорит: „Нет, на этот раз мы будем смотреть все!“

Сели смотреть. Когда снимаешь – дубль за дублем, камера крутится, – многого не замечаешь, так что производило это впечатление сильное. Редакторы пыхтели, возмущались – как это можно, что же это такое? Выкинуть, забыть, просто смыть! Сизов говорит: «А знаете, мы позволим Александру Наумовичу привести эту сцену в соответствие с нашими этическими нормами. Не будем полностью лишать его этой возможности». Я поклялся привести в полное соответствие…»

11 марта досняли несколько сцен все в той же «квартире Скворцова». На следующий день выехали на натуру, во Внуково, где сняли объект «аэропорт» с участием Васильева, Филатова и Иванес.

13–15 марта вновь вернулись в павильоны, в декорацию «квартира Скворцова» – снимали сцену разрыва Скворцова с его возлюбленной-стюардессой. Помните, та неожиданно приходит к нему домой и застает там его прежнюю девушку (актриса Елена Коренева), которая расхаживает по квартире в ее халате и тапочках. Скворцов пытается объясниться, но все напрасно – стюардесса хлопает дверью.

20 марта съемки объекта «квартира Скворцова» закончились. На съемочной площадке работали двое: Филатов и Иванес. Работали вполне слаженно, хотя у других членов съемочной группы на этот счет были другие мнения. Вспоминает Б. Криштул:

«Через три месяца работы я бы с наслаждением вышиб Сашу Иванес из съемочной группы за капризы. Но приходилось терпеть, на пересъемки не было денег, а от одной мысли, что снова придется искать героиню, бросало в дрожь. Недоучившаяся студентка вытворяла такое, что даже ветераны кино поражались.

Обычный съемочный день. Саша входит в павильон, а на ней платье из другой сцены. Режиссер останавливает съемку:

– В чем дело?

– Художник по костюмам велела, – потупившись, как послушная школьница, отвечает Саша.

Взрывоопасный Митта, страстно выругавшись, бросается к художнице по костюмам.

– Ты почему срываешь съемку? Это платье для другой сцены!

– И я ей сказала то же самое, – побледнев, оправдывается художница, – но актриса заявила, что именно это платье попросили вы…

Митта вплотную приближается к Саше и задушевно спрашивает:

– Признайся, ты ненормальная? Ты идиотка?

Вместо извинений Саша бубнит, что ей в этом платье сниматься удобнее…

– Точно идиотка! – заключает Митта и разряжается отборным матом.

Саша, рыдая, убегает с площадки ко мне в кабинет и жалуется на грубость режиссера. С трудом найденная интонация сложной сцены нелепой выходкой актрисы разрушена вмиг. Несколько часов, пока все не успокоились, камера «отдыхала». Затем съемки возобновились…»

21 марта во Внуково, на борту самолета «Ту-154» переснимали эпизоды с участием Олега Даля. В тот день сняли разговор героев Филатова и Иванес.

22 марта съемки не проводились из-за непогоды. Но группа не простаивала: шли репетиции с актерами, трюкачи репетировали на тренажере эпизод «на хвосте самолета» (макет был установлен на внуковском заводе № 400).

23 марта сняли несколько эпизодов. В первой половине дня была снята сцена «в машине» с участием Филатова и Иванес, во второй – «провинциальный вокзал» с участием Акуловой.

26–27 марта съемочной площадкой фильма «Экипаж» стал салон самолета «Ту-154», выставленный в ремонтном ангаре завода № 400 во Внукове. Там переснимали эпизоды, в которых ранее был занят Олег Даль, а теперь снимался Леонид Филатов.

28 марта сняли комбинированные кадры с участием все того же Филатова.

29–30 марта прошла инфрасъемка во Внукове с участием Филатова, Иванес, Васильева, Павлова.

2 апреля Филатов и Жженов не смогли явиться на съемку из-за занятости в театре, и съемку пришлось отменить.

3 апреля снимали салон «Ту-154» с участием Филатова,

Иванес и массовки.

4 апреля съемки в самолете были продолжены.

5–6 апреля съемочная группа переехала в Ялту. Экспедиция была вынужденной. Дело в том, что первоначально в планах группы значились Минеральные Воды, где должны были сниматься эпизоды «аэропорт в Бадри». Но ни в самом городе, ни в его окрестностях не оказалось сильной строительной организации, которая смогла бы потянуть строительство огромной декорации. В итоге «аэропорт в Бадри» решено было снимать в Домодедове. Но там не было в наличии гор, которые по сюжету были необходимы. Поэтому часть эпизодов с горами группа отправилась снимать в Ялту. Однако Филатов приехал туда только 21 апреля, поскольку был занят в театре.

22–23 апреля на Севастопольском шоссе в Ялте снимали эпизод «аэропорт в Африке» с участием Филатова, Иванес, Барабановой и др.

24 апреля снимали инфракадры.

25 апреля в Пушкинском карьере сняли инфракадры с участием трюкачей, а также Филатова, Иванес, Васильева. На следующий день съемочная группа вылетела в Москву.

30 апреля начался монтаж фильма.

Съемки с участием Филатова возобновились **15 мая**. В тот день, и в два последующих, во Внукове снимали салон «Ту-154».

17 мая сняли инфракадры с участием Филатова.

В следующий раз наш герой вышел на съемочную площадку **28 мая**: в аэропорту сняли эпизод с ним, а также с участием Жженова, Васильева, Иванес и Павлова.

После этого в течение месяца Филатов был свободен от съемок и целиком переключился на работу в театре – «Таганка» гастролировала в Минске.

В конце **июня** съемки «Экипажа» возобновились. Причем не в Советском Союзе, а в столице Франции городе Париже. Съемочная группа вылетела туда **25 июня**, однако Филатов (вместе с Жженовым) прибыли туда три дня спустя. Для нашего героя это было второе посещение Парижа (первое, как мы помним, состоялось почти два года назад во время гастролей «Таганки»). Съемки во Франции продлятся до **30 июня**.

Съемки в Советском Союзе были возобновлены **5 июля**. В тот день в Шереметьеве сняли инфракадры с участием Жженова, Филатова, Васильева, Иванес.

6 июля во Внукове сняли сложный трюковой эпизод «разлом хвоста». Филатова и Васильева в кадре подменяли дублеры Москалев и Ольшевицкий. По причине плохой погоды съемка велась с восьми вечера до пяти утра.

11 июля сняли инфракадры на борту «Ту-154» с участием Жженова, Филатова и Васильева. На следующий день сняли эпизод «попытка приземления». Далее съемки проходили без участия Филатова.

Чуть позже, вспоминая свою работу в этом фильме и о своих взаимоотношениях с его режиссером, Филатов расскажет следующее: «Надо видеть на площадке Александра Митту, его глаза, его порывистые движения, подчиниться его бурлящему энтузиазму и в то же время в перерывах между съемками, например, во время полетов в Ялту или Париж, где нас ждали объекты съемок, вести с ним нескончаемые разговоры о кино, о литературе, живописи, театре, о природе и о людях, надо смело бросаться вместе с ним в эксперименты, пограничные с „авантюрой“, в самом высоком смысле слова, чтобы понять необходимость для себя стать его другом и единомышленником…»

Тем временем **18–20 июля** по Центральному телевидению прошел премьерный показ трехсерийного телеспектакля «Ярость», где наш герой не только играл главную роль – белогвардейца Обольянинова, но и выступал как сценарист. Это было первое соприкосновение Филатова (сценариста и актера) с темой Гражданской войны, поскольку до этого ни в театре, ни на ТВ он с подобной темой не сталкивался. В те годы в советском искусстве эта тема была чрезвычайно популярна, но именно эта популярность ее и выхолостила, поскольку чаще всего на этом поприще снимались поверхностые боевики. Филатов пошел иным путем: он создал психологическую драму, в которой на первом плане стояла сшибка сильных характеров. Он играл трагедию загнанного революцией в угол, яростно сопротивляющегося, внутренне казнящего себя, борющегося с отчаянием человека. Именно поэтому «Ярость» была хорошо принята зрителем и была удостоена положительных откликов в прессе. Режиссером фильма был хорошо известный Филатову человек – Сергей Евлахишвили («Мартин Иден», «Часы с кукушкой» и др.).

На съемочную площадку «Экипажа» Филатов вернулся **29 июля**: в тот день сняли инфракадры с ним, а также с участием Жженова и Васильева. На следующий день снимали одну из самых сложных сцен – разлом хвоста. Стоит отметить такой факт: чтобы снять этот эпизод, группе пришлось готовиться к нему в течение полутора лет. Был привлечен специальный конструктор, который приступил к разработке модели самолета «Ту-154» в масштабе 1:10 с электронным устройством, которое по команде отрывало хвост. Работа оказалась очень трудоемкой и заняла больше года, несмотря на то что изготовление модели проходило

на базе завода Министерства гражданской авиации. Но там не было модельного цеха, а модель длиной 5 метров делалась впервые. Режиссера и директора принял Генеральный конструктор Туполев и помог в кратчайшие сроки в КБ имени Туполева изготовить модель, которую группа смогла вскоре снимать на инфраэкран.

В тот же день, **30 июля,** были сняты также кадры в терпящем бедствие самолете с участием всего экипажа и массовки в количестве 51 человека. На следующий день к делу подключились каскадеры: вместо актеров они забирались на крыло самолета и исправляли неисправность. Не Голливуд, конечно, но тоже лихо смотрелось. «Разлом» снимали до **2 августа**.

Тем временем в начале **августа** на всесоюзный экран вышел фильм Константина Худякова «Иванцов, Петров, Сидоров…», где Филатов фактически играл свою первую крупную роль в большом кинематографе. Откликов в прессе по этой картине хоть и было немного, однако они были в основном благожелательные. Про Филатова писали, что он играет пусть сложного, но одержимого наукой и талантливого человека, достойного продолжателя тех славных дел в советской науке, которые были заложены его предшественниками. Спустя несколько лет, уже при Горбачеве, эта точка зрения претерпит изменения. Вот что напишет по этому поводу Т. Воронецкая:

«Иванцов, Петров, Сидоров…» – фильм, не избежавший схематизма; в нем удивительно просто разрешается сложная проблема – место подвига в науке. Конфликтная ситуация фильма заключается в том, что герой Филатова отказывается от научной темы, которая не соответствует профилю института, к тому же лаборатория не в состоянии ее технически выполнить. Заведующий лабораторией Сидоров по этому поводу говорит Петрову: «Нехорошо говорите, Алексей Петрович: „наш“, „их“, „свое“, „не свое“ – все наше… Можем помочь – помогаем. Вот так… Эка у вас просто, удобно… можно сказать, комфортабельно. Нет условий – значит, подождем. А условия не спешат… а как мы, можно сказать, голыми руками атомную бомбу делали?»

Так и рождается понятие научного подвига в мирное время, когда – «голыми руками». Назревает сложный и важный конфликт, связанный с психологией поколений, техническим развитием общества, морально-нравственным выбором. Мы привыкли к постоянному состоянию штурмовщины, обесцениванию самого ценного – человеческой жизни. В 30-е годы родилось ложное понятие героизма, которое подогревалось в сознании людей и неустанно культивировалось. У всех были

просто будни – у нас всегда героические. Героизм был нужен нам для преодоления всех трудностей развития общества только за счет людей. Там, где может работать один экскаватор, у нас трудились сто человек с лопатами. Мы не хотели видеть реальности, так нам было проще. Слишком сложные условия жизни мы еще умудрялись поддерживать и поэтизировать.

В фильме Сидоров – герой, он оперирует понятием «народ», которое всегда сочетается со словом «надо». Хорошо всем известная схема. Подвиг Сидорова осуществляется буквально – он взрывается вместе со своей установкой, сделанной, конечно же, в кратчайший срок. Кстати, Чернобыльская АЭС взорвалась, можно сказать, из-за того же ложно понятого героизма. Экспериментатор решил на день раньше, то есть досрочно, начать эксперимент и остался для работы на станции ночью. Последствия были трагичны. Что стоит за этим геройством Сидорова (артист Глузский) и необходимо ли оно? Если в фильме хотя бы наметился этот вопрос, возник бы иной уровень звучания. Герой Филатова мог бы осуществиться с большей силой и убедительностью. После смерти Сидорова Петров подает заявление об уходе из института – это его протест против подобных методов работы, штурмовщины. Однако он довольно быстро изменит свое решение, верх одержит патетика, романтизация героизма в науке, которая оправдает происшедшее и снимет конфликтность проблемы, минутно осудив отступничество Петрова и утвердив зрителя еще раз в необходимости героизма трудовых будней…

У героев фильма и фамилии-то какие-то слишком распространенные, прямо с образца стендов правил заполнения квитанций. Вот уж поистине тяжкое наследие 30-х годов, когда уникальные способности человека приносились в общий котел безликих коллективов. Как точно назвал это явление критик Юрий Богомолов: «Коллективизация в интеллектуальной сфере». Однако не надо забывать, что фильм вышел на экран в 1979 году, в так называемые годы застоя. К тому же это был распространенный способ построения сценария, в ложных драматургических моделях истинные проблемы, конфликты того времени как бы указывались, но не более того, тем самым они снимались, нивелировались, получая искаженное, порой диаметрально противоположное существующему в жизни разрешение…»

Вот так лихо и безапелляционно критик пригвоздила к позорному столбу «героизм трудовых будней», который воспевал фильм Худякова. Впрочем, тем и отличались горбачевские времена (а именно тогда писалась эта рецензия) от

предшествующих, что в них происходила дегероизация советского прошлого, когда почти все победы и свершения советского народа высмеивались и подвергались самой разнузданной обструкции. Вот Воронецкая заявляет: «В 30-е годы родилось ложное понятие героизма… У всех были просто будни – у нас героические». Ей даже в голову не приходит простая мысль, что не будь этого героизма, этой самоотверженности миллионов советских людей, которые и в самом деле, что называется, пахали и сеяли с утра до ночи в будни и праздники ради светлого будущего своих потомков (в том числе, кстати, и Воронецкой), то такой страны, как Советский Союз, не было бы уже в 1941 году.

«Там, где может работать один экскаватор, у нас трудились сто человек с лопатами», – пишет Воронецкая. А откуда было взяться изобилию техники в Советском Союзе в 30-е годы, если сами мы только начали ее производить в массовом количестве, а Запад нам ее продавать отказывался? Поэтому в ноги надо поклониться нашим предшественникам, которые, недоедая и недосыпая, обычными лопатами ковыряли землю, строя Днепрогэс и Магнитку, а не иронизировать над их «ложным героизмом».

Да, возможно, было в том трудовом порыве и много плохого, наносного. Но все это мелочи по сравнению с тем, что сотворили советские люди в далекие 30-е: за 10 лет вывели страну в мировые экономические лидеры. Даже Черчилль не удержался от восхищения: «Сталин принял страну с сохой, а оставил с атомной бомбой!» И в то время как многие западные страны переживали период экономического спада, когда миллионы людей числились в безработных, в Советском Союзе царила атмосфера трудового подъема, когда вся страна жила одной благородной целью – поднять страну из руин. Сначала из руин Гражданской войны, потом Великой Отечественной.

То, что советская пропаганда руками мастеров искусств всячески восхваляла эти подвиги, было вполне естественно с государственной точки зрения. Какая власть этим не занимается? Но таким, как Воронецкая, Любимов, эта героизация как кость в горле. Долгие годы они упорно ее развенчивали, однако ничего путного взамен создать так и не сумели. И вот мы уже 15 лет живем без Советского Союза и, как говорится, движемся без руля и ветрил. Вместо прежних героев (космонавтов и ударников труда) пришли другие (бандиты, проститутки и олигархи). И теперь у нас наступили просто будни – не героические. Хотя как сказать: для большинства россиян эти будни по-прежнему окрашены в героические тона, только с обратным знаком: теперь героизм приходится проявлять в борьбе за элементарное

человеческое выживание. Зато для меньшинства это сплошные праздники, метко прозванные в народе «рублевскими» или «куршавельскими».

«Что стоит за геройством Сидорова, необходимо ли оно?» – вопрошает Воронецкая. С точки зрения человека, который самоотверженный подвиг своих предшественников называет «ложным героизмом», в таком подвиге и в самом деле проку мало. Как и в подвиге Александра Матросова, который погиб на вражеском дзоте. А ведь мог, например, отлежаться в стороне и подождать, пока у немцев закончились бы патроны. Но Матросов выбрал единственный вариант – пожертвовал своей жизнью.

То же самое сделал летчик Виктор Талалихин – одним из первых в годы войны совершил таран своим самолетом самолета противника. Опять может возникнуть вопрос: а было ли это так уж необходимо? Не лучше ли было постараться посадить свой самолет на землю, после чего опять вернуться в строй и сражаться с врагом. Но Талалихин выбрал героическую гибель. Как и девушки-зенитчицы из повести «А зори здесь тихие…», которые многократно уступали в силе, выучке и вооружении отборным немецким диверсантам, но ни секунды не колебались в своем выборе: пропустить врага на свою территорию или сразиться с ним, не имея практически ни малейшего шанса выйти живыми из этой схватки. Поэтому не случайно в **1943 году** в одном из секретных докладов нацистского руководства Гитлеру говорились следующее:

«Большевизм, неважно какими средствами, вселил в большую часть русского населения непреклонное упорство, которое никогда не встречалось в Первую мировую войну. За боевой мощью врага стоит своеобразная любовь к своему отечеству, своего рода мужество и товарищество, безразличие к жизни, которые надо признать».

Думаете, это разные вещи: подвиг ученого Сидорова и подвиги Матросова, Талалихина или девушек-зенитчиц? Нет, они одного помола. Это тот самый помол, который до сих пор остается не разгаданным ни одним заморским стратегом. И название ему: русский характер. Это во многом иррациональный, неправильный характер, но именно в этой неправильности и заложена огромная сила, которая всегда была и будет не по зубам тем, кто пытается стреножить его, обуздать и сделать ручным. Именно такой характер и играл Леонид Филатов в фильме «Иванцов, Петров, Сидоров…» Когда его герой возвращается в институт, зритель не сомневается, что, случись еще раз такая же критическая ситуация, как с Сидоровым, и он тоже не раздумывая пожертвует своей жизнью ради науки. И пусть им движет

патетика, романтизация героизма – лучше уж они, чем голый рационализм, за которым легко спрятать ту же трусость.

Но вернемся в август **1979 года**, к съемкам «Экипажа».

5 августа снимали эпизод «аэропорт в Африке» с участием Жженова, Филатова, Васильева и каскадеров.

13 августа в Звездном городке сняли эпизод «встреча с космонавтами».

20 августа на заводе № 400 во Внукове сняли комбинированные кадры с участием Филатова.

3 сентября 1979 года фильм смотрела генеральная дирекция «Мосфильма». В целом картина понравилась, однако без ЦУ не обошлось. В частности, Митту заставили «воскресить» командира экипажа Тимченко, которого он умертвил в финале. Было предложено доснять еще ряд других эпизодов. Но это случится через три недели, а пока **6 сентября** Филатов в компании своих коллег по «Таганке» Владимира Высоцкого и Валерия Золотухина отправился с концертами в Тбилиси (через несколько дней туда же приедет и вся труппа театра).

Вспоминает Л. Филатов: «В Тбилиси нас снимало несколько фотографов. Володя (Высоцкий. – **Ф.Р.**) трогательнейшим образом надевал на меня рубашку, примерял сам: «Нет, не эта…» Я говорю: «Ну вот у меня нормальная». Он говорит: «Какая нормальная, ты что, с ума сошел, рвань! Босяк! Я тебе даю парижскую рубашку, а ты не можешь даже отличить. А ты, Валер, надень вот это…» Одевал как кукол в свои рубашки. «Нет, у тебя штаны не те, это тебе не нужно. Ну притащи, что у тебя еще есть? Нет, у тебя нет ни одной рубахи – это гадость… И брюки у тебя ужасные…» Короче говоря, он нас в свое переодел, мы поснимались и так и эдак… А потом – какие страшные бывают совпадения! – одна из этих фотографий висела на похоронах Володи, висела над гробом в театре. Там, где Володя такой сосредоточенный… А в ту пору я этого не заметил, он был весел, и мы вроде бы как позировали… То ли это так совпало, то ли действительно у гениальных людей, у провидцев всегда есть наряду с весельем и беззаботностью ощущение чего-то трагического впереди. Но почему эта фотография так страшно прозвучала?

А спустя какое-то количество дней пришел фотограф в театр. «Вот, Владимир Семенович, пожалуйста, это вам… А теперь, пожалуйста, не откажите в любезности… У вас есть время?» – «Есть, минут десять». – «Тогда будьте любезны, подпишите мне, пожалуйста». Ну Володя подписал. «Спасибо большое. А теперь, – достает пачку, – будьте любезны, подпишите товарищу такому-то… Это мой товарищ… один – из обкома, второй – с

мясокомбината, третий…» Володя бросил ручку и сказал: «Нет, я этого делать не буду, я не знаю этих людей…» – «Ну для меня». – «Нет, ни для кого не буду». – «Как вам не стыдно, я вам столько сделал». И Володя его выгнал, причем выгнал очень резко, сказал: «Не смейте так со мной разговаривать!» И вот по иронии судьбы именно эта фотография оказалась последней… Эту историю я знаю с Володиных слов, а закончилась она, когда вышел потный фотограф… Я пробегаю мимо и говорю: «А где же мои фотографии?» – «Я сделаю, сделаю». Так он и исчез…»

«Мы выступали во Дворце спорта. Но это было очень невыгодное время – шел футбол (**19 сентября 1979 года** тбилисское «Динамо» встречалось у себя дома с «Ливерпулем» в розыгрыше Кубка европейских чемпионов и выиграло 2:1. – **Ф.Р.**). Поэтому Дворец спорта был заполнен наполовину… Публика разнородная, все хотят разное, но ходили все-таки на Высоцкого, и он это понимал. Мы просто ему помогали, грубо говоря, отвлекали внимание на себя, давали ему передохнуть… Но работал в основном он. И, естественно, его огорчало то обстоятельство, что зал был не битком, хотя он понимал причину этого…»

Выкроив «окно» в гастролях, Филатов слетал в Москву, чтобы принять участие в досъемках «Экипажа». Так, **24 сентября** он вместе с Жженовым снялся в эпизоде «в машине». **28 сентября** сняли комбинированные кадры эпизода «перед рейсом» с участием Жженова, Филатова, Иванес и Павлова. Затем Филатов вернулся в Тбилиси.

В начале **октября** Филатов вернулся в Москву и **12-го** на «Мосфильме» были сняты инфракадры для «Экипажа» с участием его, а также Жженова, Васильева, Иванес и Павлова.

16 октября снимали эпизоды на улицах Москвы с участием Филатова, Иванес, Акуловой и Потапова.

25 октября запечатлели на пленку инфракадры с участием Филатова, Иванес и Васильева.

29 октября сняли эпизод в «Ту-154» с участием Филатова и Иванес.

31 октября, в пять часов вечера, директор «Мосфильма» Сизов смотрел полностью смонтированный «Экипаж». Увиденным остался доволен. Но один эпизод все же попросил доснять – в кабине самолета. Эта съемка прошла в воскресенье **11 ноября** в Шереметьеве. В ней участвовал весь «экипаж». На этом съемки фильма были благополучно завершены. В тот же день вечером (19.55) Филатов смотрел премьеру по ТВ – 1-ю серию фильма «Место встречи изменить нельзя». Игрой своего товарища и коллеги Владимира Высоцкого он остался очень доволен, о чем и

сообщил ему на следующий день.

Между тем **16 ноября** фильм «Экипаж» посмотрел председатель Госкино Филипп Ермаш. У него никаких претензий к увиденному не оказалось. А министр гражданской авиации Бугаев и вовсе был в восторге от картины, которую он увидел **29 ноября**. «Такого кино у нас еще не было!» – воскликнул он после сеанса.

Согласно финансовым документам, Леонид Филатов за участие в этой картине был удостоен гонорара в сумме 2230 рублей. Это был самый высокий гонорар актера за всю его предыдущую творческую карьеру. Он равнялся его… 18 театральным зарплатам.

Остальные участники съемок получили следующие гонорары: Георгий Жженов – 5063 руб., Анатолий Васильев – 2775 руб., Александра Иванес – 1678 руб., Ирина Акулова – 694 руб. Олег Даль за те несколько смен, которые он провел на съемочной площадке, получил 762 рубля.

Глава двенадцатая
Между кино и театром

Тем временем **20 декабря** в Театре на Таганке состоялась очередная премьера: был показан спектакль «Турандот, или Конгресс обелителей». Филатов в нем занят не был, но, когда спустя несколько месяцев эту постановку запретили к показу, был возмущен вместе со всей труппой. Запрет был связан с событиями в Афганистане (в конце **декабря** в эту страну были введены советские войска).

«Турандот…» оказалась очередной антисоветской выходкой Юрия Любимова. Как пишет А. Гершкович: «В ней театр зло разыграл фарс коллективного руководства неким вымышленным государством, где фарисеи всем ошибкам и благоглупостям правителей находят законное оправдание, соревнуются в славословии и награждают один другого всевозможными орденами и званиями…»

Скажем прямо, тема спектакля была и в самом деле актуальная. К тому времени советский режим выглядел весьма непрезентабельно: больной и старый Брежнев в окружении не менее больных и старых соратников, которые только и делают, что награждают друг друга орденами и медалями по любому поводу (от собственных дней рождений до великих праздников). В стране свирепствовала коррупция наверху, воровство внизу и всеобщая апатия (несмотря на победные реляции средств массовой информации). Еще несколько лет назад ситуацию можно было выправить, если бы Брежнев уступил место более молодому и энергичному руководителю, но он этого не сделал. Короче, Любимов своим спектаклем бил не в бровь, а в глаз. Другое дело, что время для своего удара он выбрал не самое удачное (или, наоборот, все было специально им просчитано).

Скандал был вопиющ тем, что разразился накануне 110-летия со дня рождения В. Ленина. В те дни большинство советских театров выполняли госзаказ: ставили юбилейные спектакли. Практически все ведущие столичные театры были заняты этим: Олег Ефремов во МХАТе ставил «Так победим!», Галина Волчек в «Современнике» реанимировала «Большевиков», Георгий Товстоногов выпустил спектакль «Перечитывая заново». Это была совершенно новая «лениниана», которая показывала вождя Октябрьской революции не в образе доброго дедушки, изрекающего правильные истины, а живым человеком со многими присущими ему слабостями и сомнениями. Этими спектаклями

их создатели пропагандировали тот самый постулат, который спустя несколько лет возьмет на вооружение Михаил Горбачев: что есть еще возможность построить социализм с человеческим лицом, надо только вернуться к истинному Ленину.

Однако Любимов, судя по всему, этот постулат разделять не хотел, поэтому ничего юбилейного ставить не стал. А может, ему и не дали этого сделать, памятуя о том, как он отметил прошлый юбилей, 100-летний: поставил спектакль «На все вопросы отвечает Ленин», который так и не увидел свет. И Любимову вполне сошло бы с рук его нынешнее неюбилейное молчание, если бы он действительно промолчал. Но ведь он «выстрелил» «Турандот» – спектаклем с очевидным антисоветским уклоном.

Как ни странно, но даже после этого власть не сочла возможным убрать его из «Таганки», ограничившись только запретом спектакля, причем не сразу, а только спустя несколько месяцев. Воистину Юрий Петрович был непотопляем!

Между тем скандал в театре не долго занимает внимание Филатова, поскольку его кинематографическая карьера начинает набирать обороты, и аккурат в те самые дни его приглашают сниматься сразу в два художественных фильма. Оба снимаются в Москве: боевик из времен Гражданской войны (истерн по-советски) «Кто заплатит за удачу» мосфильмовца Константина Худякова и мелодрама для юношества «Вам и не снилось…» Ильи Фрэза с киностудии имени Горького.

В первом фильме у Филатова была главная роль, что вполне закономерно: со времен «Иванцова, Петрова, Сидорова» между Худяковым и Филатовым установились дружеские отношения и они с удовольствием согласились вновь поработать вместе. Поэтому, когда в середине октября **1979 года** начался подготовительный период в работе над картиной и Худяков начал подыскивать подходящих актеров на главные роли, кандидатура Филатова была утверждена одной из первых.

Сюжет фильма был типично «вестерновый». В годы Гражданской войны в одном из южных российских городов большевики провели неудачное покушение на главу белогвардейской контрразведки Конькова (на эту роль был утвержден штатный злодей советского кинематографа Александр Филиппенко, кстати, бывший актер «Таганки»). Была арестована участница покушения молодая подпольщица Антонина Чумак (актриса БДТ Наталья Данилова). В целях выявить всю подпольную сеть, Коньков идет на хитрость: через прессу объявляет о дне казни Антонины с тем, чтобы ее товарищи попытались ее спасти. Но на помощь девушке приходят трое совершенно других людей: матрос Кусков (Виталий Соломин),

который думает, что Антонина – это его погибшая возлюбленная, карточный шулер и авантюрист Федор (Леонид Филатов) и казак Дмитрий (Василий Бочкарев) (оба последних персонажа полагают, что Антонина – это их родная сестра, связь с которой они потеряли в горниле Гражданской войны). Эти трое приезжают в город и, объединившись, совершают дерзкую попытку освобождения Антонины. Естественно, со стрельбой, драками и погонями – всеми необходимыми для жанра истерна элементами.

В фильме Ильи Фрэза «Вам и не снилось…» у Филатова была второстепенная роль: он играл возлюбленного учительницы Татьяны Николаевны (Елена Соловей) по имени Михаил. Его герой искренне любит эту женщину, но она сомневается в своих чувствах, поскольку всю себя посвятила школе и не уверена, что Михаил это поймет и примет. В эту картину Филатов попал благодаря телевидению: Фрэзу нравились работы Филатова в телеспектаклях и он решил попробовать поработать с талантливым актером на одной съемочной площадке.

Что касается самого Филатова, то он согласился сыграть у Фрэза не раздумывая, поскольку чрезвычайно уважал этого режиссера, по праву считавшегося мэтром советского кинематографа (Фрэз пришел в большое кино еще в **1932 году**, и детство Филатова, как и миллионов советских людей, прошло под такие его фильмы, как: «Слон и веревочка» (1946), «Первоклассница» (1948), «Васек Трубачев и его товарищи» (1953), «Отряд Трубачева сражается» (1957) и др.). Кроме этого, в фильме Фрэза у Филатова была роль из разряда не героических, а это для актера было немаловажно после того, как он сыграл плейбоя Скворцова в «Экипаже» и согласился сыграть лихого авантюриста в истерне «Кто заплатит за удачу».

Между тем первым Филатов стал сниматься у Худякова.**13 января 1980 года** в Ялте начались съемки «Кто заплатит за удачу». Однако с самого начала дела не заладились. Дело в том, что в те дни в Ялте установилась очень плохая погода, которая, по словам старожилов, не выпадала в этих местах последние 30 лет. В результате сбои в съемках происходили постоянно: самолеты с актерами садились в других городах, а когда они все-таки добирались до Симферополя и хотели добраться до Ялты на попутках, им это сделать не удавалось из-за того, что был закрыт перевал. Поэтому актеры не попадали вовремя на съемки, а если все-таки добирались до съемочной площадки, то всего на 2–3 часа, поскольку потом им опять приходилось садиться в машину и на всех парах мчаться в аэропорт на последний самолет, поскольку надо было успеть в Москву на спектакли (все четверо главных исполнителей – Филатов, Соломин, Бочкарев и Данилова

– играли в театрах). Все эти простои «сожрали» у киношников почти 30 тысяч рублей.

Когда Филатов давал согласие сниматься у Худякова, он был уверен, что лишнего времени у него в театре будет предостаточно. Но он ошибся. В начале **1980 года** Любимов неожиданно ввел его в несколько спектаклей и назначил на одну из ролей (Неизвестный) в новой постановке – «Дом на набережной» Юрия Трифонова. Поэтому сниматься Филатов никак не мог и почти два с половиной месяца (февраль, март, начало апреля) на съемки «Удачи» не выбирался. И сцены с его участием пришлось перенести на более позднее время, а пока снимать другие.

29 апреля съемки в Ялте закончились (по плану они должны были завершиться **15 апреля**), и группа вернулась в Москву для павильонных съемок. Они продлились до **23 мая**, но Филатов в них почти не участвовал – он в те дни снимался в «Вам и не снилось…»

Съемки этой картины начались **26 февраля**, однако Филатов включился в них позже всех исполнителей, поскольку а) был занят и б) роль у него была второстепенная. В итоге в этом фильме у него выпало всего 11 съемочных дней, в то время как в «Кто заплатит за удачу» их у него было 35. У Фрэза Филатов снимался в **мае—июне**, успев выкроить время для гастролей в Польше («Таганка» была там в конце **мая**).

Вернувшись на родину, «Таганка» сыграла (**12 июня**) очередную премьеру – «Дом на набережной» Юрия Трифонова. Это было второе обращение Любимова к прозе этого писателя. Обращение не случайное, поскольку речь в этой повести шла об обитателях знаменитого Дома правительства на Берсеневской набережной в Москве. За эту прозу Любимов взялся с одной целью: в очередной раз разоблачить советский образ жизни. По словам А. Гершковича:

«Этим Любимов принял вызов, брошенный ему советской бюрократией. Новый герой спектакля – Вадим Глебов – „лысоватый, с грудями, как у женщины“ и „опавшими плечами“ воплощал собой тип советского конформиста, циника и приспособленца. В спектакле содержалось много острых моментов из недавней истории советского общества (аресты 1937 года, кампания борьбы с „космополитами“ в 1949 г.), на которые в советском искусстве были наложены табу. Любимов не посчитался с этим. Единственная уступка, которую он сделал цензуре, касалась упоминания имени сталинского палача наркома Ежова. В спектакле Любимова была сцена, в которой пионеры 30-х гг. читали стихи в честь Ежова. Чиновники

Министерства культуры, принимавшие спектакль, запротестовали. Чтобы спасти постановку, Любимов согласился убрать имя Ежова из текста пьесы: пионеры декламировали стихотворение до того места, когда рифма „Ежов“ была у всех на слуху, а потом делали многозначительную паузу, актеры прихлопывали рот ладонью, насмешливо поглядывая при этом в зал. Получалось вдвойне зло…»

Несмотря на наличие в спектакле запрещенных тем и прямые намеки на тогдашнюю советскую действительность, творению Любимова опять разрешили выйти в свет. Да, никакой рекламы и никаких рецензий на этот спектакль в прессе не было, но он не был запрещен, что ясно указывало на то, что Любимов по-прежнему пользуется поддержкой своих единомышленников на самом «верху». Более того, именно тогда «Таганка» заполучила новое здание впритык к старому (открылось в **1981 году**) и даже была переведена на государственную (!) ссуду.

О том, сколь далеко зашли эти игры власти с «пятой колонной», указывает весьма откровенный рассказ сатирика Михаила Жванецкого. Цитирую: «Я выступал в ДК Дзержинского в Ленинграде. Дворцом культуры МВД заведовал некий полковник Ронкин, как ни странно, еврей. Под крылышком которого на Неве расцветала довольно смелая по тем временам сатира. Помню, проходил концерт то ли в честь какого-то юбилея, то ли какого-то советского праздника. Я прошел за кулисы, и тут стало мне интересно, сколько в зал пришло народу: отодвинул тихонько занавес и смотрю в щелочку. И тут слышу, как кто-то приблизился ко мне сзади и спокойно так говорит: „Михал Михалыч, не пытайтесь нас запомнить!“

Я сразу же спрашиваю: «А какой праздник у вас? Что почитать?» Чекист положил руку мне на плечо и тихо так отвечает: «Читайте что угодно, будет приказ – все равно не спрячетесь». Я читал достаточно вольные для тех лет вещи, и они смеялись! При этом у меня было полное ощущение безопасности. Я не был диссидентом, хотя все время балансировал на грани. Другое дело, когда я выступал перед народом, никакая антисоветчина мне не прощалась, а перед ними – пожалуйста…»

Но вернемся к спектаклю «Дом на набережной».

В нем был занят «звездный» состав «Таганки»: Вениамин Смехов, Валерий Золотухин, Иван Бортник, Феликс Антипов, Рамзес Джабраилов, Галина Власова. Леонид Филатов играл в нем небольшую роль Неизвестного, что было неслучайно: давать ему роль покрупнее Любимов не хотел, поскольку к моменту запуска этого спектакля Филатов уже начал превращаться в настоящего кумира большого кинематографа. Достаточно сказать,

что из всех актеров тогдашней «Таганки» он один в **1979–1980 годах** был приглашен сниматься сразу в четырех фильмах.

В **июне** Филатов занимался озвучанием роли Федора в «Кто заплатит за удачу». Кстати, в процессе монтажа фильм заметно «похудел», в том числе и за счет сцен с участием Филатова – в корзину полетели 543 полезных метра пленки. Но не по цензурным соображениям, а из-за затянутости, что для любого боевика смерти подобно.

За эту роль Филатов удостоится гонорара в сумме 1962 руб. (его ставка в съемочный день равнялась тогда 25 рублям при высшей в 56 рублей). Его партнеры по съемкам получили следующие суммы: Виталий Соломин – 3300 руб., Василий Бочкарев – 1290 руб., Александр Филиппенко – 670 руб., Наталья Данилова – 610 руб.

В середине **июля** Филатов приступил к озвучанию роли Михаила в «Вам и не снилось…» Причем это была не плановая работа: по плану она должна была пройти в августе, но тогда Филатова в Москве было не застать – он собирался уехать на гастроли с театром (как и его партнерша по фильму актриса Малого театра Руфина Нифонтова, которая играла в фильме маму его возлюбленной). «Озвучка» проходила в течение пяти дней: **15–17**, **19–20 июля**.

Часть вторая

Глава тринадцатая
К славе в «Экипаже»

В те летние дни 80-го Филатов пребывал в хорошем настроении. Он был занят в работе над двумя фильмами плюс был утвержден на главную роль еще в одном: в фильме режиссера с киностудии имени Довженко Константина Ершова «Женщины шутят всерьез». Картина состояла из трех новелл, связанных закадровым голосом главного героя, рассказывающего о трех своих возлюбленных с одинаковыми именами Евгения, в каждой из которых он искал мечту своего послевоенного детства. Этого главного героя по имени Борис Проворный и было предложено сыграть Филатову. Утверждение его на эту роль состоялось в **мае**. А в самом начале **июля** Филатов вылетел в Киев, где начались съемки картины.

Еще одним поводом к хорошему настроению стала премьера фильма «Экипаж», которая выпала на **июль**. Несмотря на «мертвый сезон», лента с первых же дней проката вызвала небывалый ажиотаж у зрителей – как-никак это был ПЕРВЫЙ советский фильм-катастрофа. До конца года фильм посмотрит 71 миллион 100 тысяч зрителей, что принесет ему 3-е место в прокате. И огромная заслуга в этом успехе была именно Леонида Филатова.

Его обаятельный летчик-плейбой Игорь Скворцов, у которого в наличии все необходимые атрибуты такого героя в виде квартиры, машины, цветомузыки и слайдов на потолке, настолько пришелся по душе публике, особенно представительницам слабого пола, что актер мгновенно превратился в кумира толпы (как сказала одна из героинь фильма по его адресу: «Кобель высшей марки»). Филатов играл своего героя легко, изящно, с потрясающей иронией и шиком. Глядя на такого героя, даже мужчины невольно влюблялись в него, чего уж говорить о женщинах. Как гласит легенда, сотни советских семейных пар распались из-за того, что жены, посмотрев «Экипаж», нашли своих мужей настолько никчемными по сравнению с тем, что сыграл Филатов, что предпочли с ними расстаться.

Между тем сам Филатов, который в реальной жизни в общениях со слабым полом был скорее застенчив, чем нагл, к титулу секс-символа советского экрана отнесся с присущей ему иронией и в одном из интервью заявил: «Лучше всего про это сказал Жванецкий: „Худой, злой, больной – но какова страна, таков и секс-символ“. Я даже на пляже комплексовал раздеваться,

а тут оказался в роли абсолютного супермена, в откровенной постельной сцене, правда, сквозь рыбку – там был аквариум…»

Впрочем, Филатов здесь явно скромничает: ведь сумел он влюбить в себя первую красавицу «Таганки» Нину Шацкую. Как мы помним, их тайный роман начался в **1973 году** и длился уже семь лет. Год назад Шацкая развелась с Золотухиным и была свободна: жила с сыном Денисом в трехкомнатной квартире (Золотухин купил себе кооперативную). Что касается Филатова, то он еще год был женат на Лидии Савченко. Теперь он тоже решился на развод. В **июле 1980 года** газета «Московская кинонеделя» писала: «Филатов считает счастливым моментом в своей жизни встречу с Лидией Савченко, актрисой их же общего театра, которая вскоре становится его женой». Но спустя несколько месяцев идиллия закончилась: Филатов ушел от первой жены, причем в одной курточке, не взяв больше никаких вещей. Правда, и с Шацкой они соединятся не сразу, а только спустя два года.

Вспоминает Н. Шацкая: «Думаю, мой первый брак был не просто так. Вот надо было пройти какую-то дорожку до того, чтобы понять, что такое Леня, что такое жизнь с Леней. Я впервые почувствовала себя женщиной, любимой женщиной. Это счастье. У меня даже такое ощущение, что у меня вообще ничего до Лени не было. Как будто всю жизнь был Леня…

Конечно, все познается в сравнении. Вот не могу не рассказать, что в моем предыдущем браке я была обделена вниманием – никаких ни подарков, ничего я не имела за пятнадцать лет совместной жизни. Только кубик Рубика – подарок, по-моему, на день рождения. А Леня, когда мы познакомились с ним, уже снимался, он ездил… на гастроли ездил, на съемки – за границу, когда мы с сыном были совершенно раздеты, совсем плохие были, нищие. Когда Леня приехал в первый раз и привез ворох всего – чемоданы всяких и милых женских штучек-дрючек, просто одел – действительно, с головы до ног нас. Одел с сыном. И когда он вытаскивал каждую вещичку из чемоданов, и когда я примеряла эту каждую вещичку, вертелась перед зеркалом. Это было такое! Это было такое счастье. Я видела, как Леня на это реагировал, и сын тоже. Как они улыбались. А я плакала. У меня просто случился шок. Истерика. Потому что я никогда не имела внимания. Я в стоптанных сапогах ходила, в какой-то… шапочке детской с ушками, с помпоном. Все-таки я уже была в возрасте, и на улице уже меня стали узнавать, как актрису Театра на Таганке. И конечно, Леонида широта меня потрясла. Для меня это было богатство – такое богатство. Там какие-то тряпки, какие-то

плащи, пальто, кофты какие-то неимоверные… И вот это с каждым почти приездом.

А второй случай – это когда мы с Леней не могли вместе справить мой день рождения. Леня уезжал на съемки, а я тоже откуда-то приезжала – не помню. И когда я вошла в комнату, я увидела – вся комната была усыпана розами. И опять же какие-то подарочки милые, какие-то духи, косметика… очень красиво все было. И много-много роз. Очень много. Это тоже было такое сильное потрясение. Я думаю – не каждому так дарят, а Леня умел делать подарки и мог делать меня счастливой…»

Но вернемся к фильму «Экипаж». В те дни его зрителем стала и мама нашего героя Клавдия Николаевна. Наслушавшись разговоров о том, что ее сын снялся в эротическом эпизоде, она никак не могла в это поверить. По ее словам: «Я знала, что Леня очень предосудителен в этом отношении. И я не могла поверить, что он снялся в таком откровенном эпизоде. Но Леня меня утешил, сказал, что был обнажен лишь по пояс, а простыня скрывала надетые джинсы. Но, когда я приехала в Москву и хотела посмотреть „Экипаж“ воочию, мне так и не удалось достать билеты. Я умоляла кассиршу, говорила, что я мать Филатова и что мне завтра уезжать в Пензу, но мне не поверили. Я поехала к Лене домой и пожаловалась, что так и не попала на его фильм. Он молча оделся, сказал: „Идем“, и мы отправились в тот кинотеатр. Что там началось, когда он появился у касс! Старшая кассирша сама принесла билеты на лучшие места…»

Между тем те июльские дни 80-го оказались омрачены трагедией: **25 июля** в 4 часа утра на своей квартире в доме на Малой Грузинской улице в Москве скончался Владимир Высоцкий. Как будет вспоминать позднее сам Филатов: «Само сообщение о смерти Володи не оглушило меня, потому что я… не поверил. Много ходило слухов… что Володя повесился, порезал вены, в общем – умер… все ерунда, даже на эту тему ходили шутки, что, когда про артиста говорят, что он умер, это вроде к добру – долго будет жить. Поэтому и в этот раз я как-то отнесся спокойно. Только когда увидел его в гробу… Я был буквально раздавлен и долго потом не мог прийти в себя – почти полгода…»

Похороны Высоцкого состоялись **28 июля**. Несмотря на то что в те дни в Москве проходили Олимпийские игры и город жил именно этим событием, к Театру на Таганке пришли тысячи людей. Столько же людей собралось чуть позже и на Ваганьковском кладбище, где обрел свой последний приют «шансонье всея Руси».

В те дни из-под пера Филатова родилось несколько стихотворений, посвященных уходу из жизни Высоцкого. Одно из

них, короткое четверостишие, появилось в тот же день, когда поэт скончался, и его могли лицезреть многие, кто пришел к Театру на Таганке (оно висело рядом с портретом Высоцкого, установленного в фойе театра).

Он замолчал. Теперь он ваш, потомки,
Как говорится, «дальше – тишина».
…У века лопнут перепонки —
Настолько оглушительна она.

Второе стихотворение называлось «Високосный год» и уместилось в три четверостишия.

Переменив прописку и родство,
Он с ангелами топчет звездный гравий,
И все, что нам осталось от него, —
Полдюжины случайных фотографий.
Но что тут толковать, коль пробил час!
Слова отныне мало что решают,
И, сказанные десять тысяч раз,
Они друзей – увы! – не воскрешают.
Ужасный год!.. Кого теперь винить?
Погоду ли с ее дождем и градом?..
Жить можно врозь. И даже не звонить,
Но в високосный будь с друзьями рядом.

Не прошло и недели (!) со дня смерти Высоцкого, как его друзья и коллеги взялись за увековечение памяти о нем. **1 августа** в Театре на Таганке состоялось заседание художественного совета, на котором было принято решение включить в репертуар театра новый спектакль – «Владимир Высоцкий». В нем должна была участвовать почти вся труппа театра, в том числе и Леонид Филатов, которого связывала с покойным почти 11-летняя творческая дружба.

До сих пор принято считать, что, затевая этот спектакль, Любимов хотел отдать дань уважения своему самому знаменитому ученику. Между тем правда такова, что к своему покойному ученику Любимов долгие годы испытывал противоречивые чувства. Сам режиссер в своих многочисленных интервью неустанно повторял и повторяет, что с огромным уважением относился к Высоцкому и старался не затруднять ему и без того его сложную жизнь. Но так было не всегда: были периоды, когда Любимов относился к Высоцкому даже хуже, чем

к другим актерам своего театра. И связано это было с тем, что Высоцкий имел очень неуступчивый и резкий характер, который даже такому диктатору, каким является Любимов, согнуть никак не удавалось. Как скажет Алла Демидова: «Любимов ведь не очень старался подбирать людей, самостоятельно мыслящих, наоборот – подчиненных. То, что вокруг него оказались люди сильные, происходило вопреки Любимову…»

Любимов мог иногда манипулировать Высоцким, хитрить с ним, задабривать его, но в принципиальных вопросах ему ни разу не удалось добиться от Высоцкого уступок. Даже гороскоп об этом говорит: Любимов (Змея) и Высоцкий (Тигр) – взаимно отталкивающие знаки (поэтому расстроилась дружба Высоцкого и с другой Змеей – Валерием Золотухиным). Змея – умная, холодная, расчетливая, Тигр – дерзкий, жизнелюбивый, справедливый. «Пригрел змею на своей груди» – так можно было сказать про Любимова, но только не про Высоцкого. Думаю, подвернись Любимову удобный случай, и он бы с удовольствием уволил его из театра. И повод искать долго бы не пришлось: Высоцкий был болен алкоголизмом и частенько подводил коллектив. Однако каждый раз ему только объявлялись выговора (как говорят в народе: 103-е китайское предупреждение), после чего он благополучно возвращался в лоно труппы. Спрашивается: почему?

Лично мне видится в этом определенный расчет со стороны Любимова. Высоцкий уже с конца 60-х превратился в любимца миллионов, а в 70-е уже стал признанным кумиром нации. Его творчество ассоциировалось у людей как протестное, и Любимову в его донельзя политизированном театре, претендующем на звание оплота либеральной фронды, был очень выгоден именно такой актер. Ведь не секрет, что подавляющая часть зрителей шла в «Таганку» именно за тем, чтобы лицезреть живого Высоцкого. Поэтому своим спектаклем о нем Любимов убивал сразу двух зайцев: продолжал подогревать интерес к своему театру посредством имени Высоцкого и приобретал постановку с такой мощной «фигой» на современную тему, которой в стенах «Таганки» еще не было.

Когда Любимов предложил увековечить имя Высоцкого выпуском спектакля, вся труппа с радостью согласилась, хотя многие из актеров «Таганки» покойного на дух не переносили. Но во многом потому, что такой спектакль мог принести очень большие дивиденды и стать очередным взносом в антисоветскую копилку «Таганки», все восприняли эту затею на «ура».

Что касается нашего героя, Леонида Филатова, то он как раз относился к другому крылу «Таганки»: к тем, кто Высоцкого

ценил и уважал еще при жизни (по гороскопу Тигр и Собака – хорошие друзья и партнеры). И хотя в их отношениях всякое бывало, однако Филатов был благодарен Высоцкому хотя бы за то, что тот одним из первых в театре оценил его поэтические эксперименты и всячески их поддерживал. Да и в бытовых делах он не раз Филатова выручал. Например, когда тот серьезно заболел, именно Высоцкий устроил его в хорошую клинику и все время, пока тот лежал там, лично приезжал туда и курировал весь курс лечения. А потом, когда Филатов выписался, то помогал ему дефицитными лекарствами. Как скажет много позже сам Филатов: «У меня много связано с Володей хорошего, потому что он меня просто спасал неоднократно…»

Между тем жизнь идет своим чередом. После похорон Высоцкого Филатов вернулся в Киев, где продолжил работу над фильмом «Женщины шутят всерьез». Работа ему дается с трудом, поскольку мысли его по-прежнему вращаются вокруг смерти Высоцкого. Да и сам процесс съемок уже не вызывает у Филатова тех чувств, какие были сначала: драматургия слабая, а партнерша Филатова по съемкам молодая актриса Евгения Стерлик в профессиональном отношении часто беспомощна.

В конце того же **июля** Константин Худяков завершил работу над фильмом «Кто заплатит за удачу». **14 августа** фильм был показан худсовету 2-го творческого объединения «Мосфильма». В заключении по фильму писалось следующее: «Первыми помощниками авторов стали три прекрасных актера, сыгравших главных героев: В. Соломин – на редкость органичный и убедительный матрос, Л. Филатов – ироничный и грустный шулер, В. Бочкарев – ограниченный, но искренний во всех своих поступках казак. Говоря об удачных актерских работах, следует отметить и А. Филиппенко, создавшего неординарный образ следователя, достойного противника наших героев…»

Несмотря на столь лестные характеристики, фильму дали 2-ю группу по оплате.

Месяц спустя на другой киностудии – имени Горького – была принята картина Ильи Фрэза «Вам и не снилось…» **17 сентября** худсовет вынес по этому фильму следующий вердикт: «Картина по своему звучанию и проблематике вышла за рамки локальной истории любви двух юных существ и охватывает более широкий жизненный материал…

Картина эмоциональна и будет интересна не только молодежи, но и взрослому зрителю…»

За роль Михаила, которая уместится в 11 съемочных дней, Филатов получил 545 рублей. А вот гонорар за роль Бориса Проворного в картине «Женщины шутят всерьез» (работа над ним

завершилась в самом начале **октября)** окажется в три раза больше: за 30 съемочных дней, которые выпали на долю Филатова в этой картине, ему заплатят 1350 рублей. Однако впоследствии в своих многочисленных интервью Филатов практически не будет вспоминать о работе над этой картиной, отнеся ее к своим неудачам.

В **октябре**, когда Филатов был уже в Москве, в его фонотеке появился новый диск – «Поет Владимир Высоцкий», который выпустила фирма «Мелодия». Это был первый диск-гигант Высоцкого, который был выпущен в Советском Союзе. Увы, но уже после смерти Высоцкого. На его обложку была помещена фотография певца от **22 января 1980 года** – когда он выступал в телепередаче «Кинопанорама».

«Мелодия» пошла по наилегчайшему пути: собрала 12 песен, в разное время записанных Высоцким в ее студии, и выпустила в свет. На пластинке звучали следующие песни: «Песня о друге», «Он не вернулся из боя», «Скалолазка», «Прощание с горами», «Жираф», «Вершина», «Сыновья уходят в бой», «Лирическая», «Ноль семь», «Песня о переселении душ», «Утренняя гимнастика», «Корабли».

О своем отношении к песенному творчеству Высоцкого Филатов расскажет следующее: «В Тбилиси, в 79-м, мы разговаривали с Володей. Он говорит: „Ну а что петь?“ – перед очередным концертом, советуясь с Валерой Золотухиным и со мной. Я отвечаю: „Вот мне нравятся все твои сатирические, смешные песни, масочные, социальные…“ – „Ну у меня все социальное“. – „Все социальное, но есть стилизации, которые я бы пел во вторую очередь“… – „А именно?“ – „Ну вот „Кони привередливые“ (я ведь с ним – как живой с живым, с товарищем, с современником…). А он так простодушно говорит: „Мне хочется иногда спеть такое…“ – «Ну да, конечно, но в этом есть, как мне кажется, какой-то вычур… Вот самое точное попадание у тебя – сатирические песни, масочные“.

Но прошло менее года, и когда Володи не стало и когда была запущена вот тут, на улице, на полную мощь: «Чуть помедленнее кони, чуть помедленнее…», я, в ту пору уже поживший человек, вдруг понял, что поэт, если он обладает еще свойствами пророка, случайного ничего не делает. Мы начинаем обсуждать художественные свойства, а это настолько – всеми капиллярами! – кусок его жизни, и тела, и души, что это неразъемно… А он ведь тогда простодушно – он не защищался, нет – говорит: «Ну ты считаешь, что лучше? Ну мне тоже хочется какие-то несерьезные вещи…» И он так беззащитно, сам размышляя, прикидывая, это сказал. Когда не стало Володи и

когда все, что им было написано, все разговоры и обмолвки – все это вспомнилось сразу, я понял, что ничего случайного в судьбе нет…»

Мы уже говорили о том, что личность Высоцкого дала мощный импульс стихотворному творчеству Филатова. И после смерти Высоцкого этот процесс отнюдь не завершился. Когда осенью **1980 года** Филатов приступил к написанию сказки «Про Федота-стрельца, удалого молодца», подспудно это тоже вытекало из влияния Высоцкого – его сказочного песенного цикла. В «Федоте», которого сам Филатов называл «детской сказкой», естественно, никакой «детскости» не было и в помине, а была серьезная заявка на остросоциальную и даже политическую сатиру на те нравы, которые царили в советском обществе. Главный герой произведения – Федот – олицетворял собой русский народ, который, как его ни притесняй, все равно будет подобен ваньке-встаньке, Царь – это Генеральный секретарь ЦК КПСС, Генерал – наглый и циничный сатрап генсека, обвешанный медалями с головы до ног, Баба-Яга – видимо, творческая интеллигенция, которая делает гадости, а как дело доходит до ответственности за свои поступки, тут же прячется в кусты (мол, с меня взятки гладки, я – фольклорный элемент).

Работая над сказкой, Филатов наверняка понимал, что она «непроходная», как тогда говорили, «в стол». Уж больно смелой она была, чтобы надеяться на то, что власти решатся издать ее и разрешат исполнять со сцены. И все-таки в Филатове жила надежда на то, что когда-нибудь его творение увидит свет. Как мы теперь знаем, ждать придется недолго – чуть больше семи лет.

Судя по тому, какой талантливой получилась эта «сказка», можно смело сказать, что рождалась она у Филатова легко и непринужденно. Многие места из нее, после того как сказка станет достоянием гласности, как говорится, уйдут в народ. Цитировать их все займет очень много места, поэтому я советую читателю, который ни разу ее не читал или не слышал в авторском исполнении, обязательно восполнить этот пробел, так как сказка эта актуальна до сих пор. Себе же не откажу в удовольствии привести отрывок из нее. Например, тот, где Царь фарисействует перед Федотом:

Зря ты, Федя!.. Для меня
Мой народ – моя родня.
Я без мыслей о народе
Не могу прожить и дня!..
Утром мажу бутерброд —
Сразу мысль: а как народ?

И икра не лезет в горло,
И компот не льется в рот!
Ночью встану у окна
И стою всю ночь без сна —
Все волнуюсь об Расее,
Как там, бедная, она?..

Сказку свою Филатов писал в несколько заходов, поскольку приходилось прерываться на различные дела – как киношные, так и театральные.

Глава четырнадцатая
Памяти Высоцкого

22 октября, практически сразу после открытия нового театрального сезона, в Театре на Таганке состоялось заседание худсовета, где вновь был поднят вопрос о создании спектакля «Владимир Высоцкий». Вскоре начнутся его репетиции, в которых будут участвовать большинство актеров «Таганки», в том числе и Леонид Филатов.

Поначалу Любимов обещал властям, что театр сыграет спектакль один раз – в годовщину смерти поэта и что это будет идеологически выверенный спектакль, созвучный решениям XXVI съезда КПСС (он состоялся в феврале **1981 года**). Судя по всему, власти не слишком поверили Любимову, но препятствовать этому начинанию не стали.

Спектакль состоял из пяти частей, в которых прослеживалась творческая биография Высоцкого. Не вся, конечно, поскольку это невозможно сделать в рамках трехчасового действа. Однако общее представление об основных этапах этого творчества спектакль все-таки давал. По меркам сегодняшнего времени его можно было бы назвать вполне обычным биографическим спектаклем, построенным на музыкально-поэтической основе. Однако по меркам советского времени это был спектакль-бомба, поскольку бомбой являлся уже сам бренд «Владимир Высоцкий».

Между тем Любимов совершал беспроигрышный ход. В случае, если бы власти запретили этот спектакль, можно было объявить, что они не чтут имени великого поэта. В случае, если бы разрешили, можно было включить спектакль в репертуар театра и сделать его мощным оружием в борьбе с властью. Не зря ведь тот же А. Гершкович утверждал, что в спектакле самой ГЛАВНОЙ является последняя, пятая часть, посвященная современности (в первой речь шла о месте Высоцкого в духовной жизни общества, во второй – о его раннем творчестве, в третьей – о военных песнях, в четвертой – о сказочных). И не случайно в пятой части нить повествования была протянута из сталинской эпохи в современную посредством песни «Банька по-белому». Тем самым Любимов и К° хотели показать, что с тех пор в жизни советского общества мало что изменилось: дескать, ГУЛАГ исчез, но лагерное сознание осталось (как видим, и здесь Любимов оседлал своего любимого конька – продолжал эксплуатировать тему «рабской парадигмы русской нации»).

Гершкович рассказывает о характерном эпизоде, свидетелем

которого он стал во время исполнения Валерием Золотухиным этой самой «Баньки по-белому». После строчки «Повезли из Сибири в Сибирь» его соседи по ряду затеяли спор. Цитирую:

«Почему же „из Сибири в Сибирь“?» – спрашивает мой сосед по ряду. «Наверное, он жил в Сибири», – высказывает догадку его спутница. «Мы все живем в Сибири», – слышится чей-то шепот сзади»…»

Вот такой диалог услышал Гершкович в полутемном зале «Таганки». Суть этого диалога понятна: дескать, все советские люди живут в одном большом лагере под названием ГУЛАГ. Даже присказка такая была: мы все являемся пассажирами одного трамвая, где одни сидят, а другие трясутся (то есть одни сидят в лагерях, а другие трясутся от страха угодить туда). На самом деле эта метафора – откровенная ложь, рожденная, судя по всему, в забугорных кабинетах, а у нас подхваченная интеллигентами из числа западников.

Взять, к примеру, то, как западники рисуют сталинские времена. По их мнению, это одна сплошная жуть. Хотя еще великий сатирик Аркадий Райкин устами одного своего персонажа говорил: «Времена были жуткие, но рыба в Каме была». То бишь не только репрессиями были наполнены те тяжелые и во многом действительно страшные времена. Была и просто жизнь – жизнь миллионов обычных граждан, которые рождались, влюблялись, рожали детей, ходили на работу, справляли праздники и много чего другого делали. Но западники рисуют другую картину. Согласно им, в сталинские годы в стране царила атмосфера всеобщего страха, чуть ли не паранойи, когда полстраны сидело, а остальная часть страны тряслась в ожидании того, когда и за ними приедут в ночи энкавэдэшные «черные вороны». В этой жуткой стране сын закладывал отца, дочь отрекалась от матери, сосед стучал на соседа. И все дружно ненавидели Сталина как главного строителя этого ненормального общества. Ненавидели, естественно, тайно, поскольку ненавидеть в открытую было опасно. Ну, а те, кто восхищался Сталиным, те просто были рабами. Вот такая жуткая картина рисовалась (да и до сих пор рисуется) либералами.

А теперь взглянем на эту картину под другим углом. По мнению западников, одним из самых жутких периодов в жизни сталинской империи были годы с **1936 по 1938**, когда страну буквально накрыл девятый вал репрессий. По словам некоторых правдолюбов тогда якобы были уничожены миллионы ни в чем не повинных людей. Уничтожены почем зря, поскольку Сталин был больным человеком: это якобы еще знаменитый врач-психиатр Михаил Бехтерев установил. Однако эту теорию опровергает

статистика, которая утверждает, что именно в эти годы – **1937–1938** – в Советском Союзе была самая высокая деторождаемость. Но с какой радости забитые и запуганные режимом люди вдруг станут рожать детей? Чтобы обречь их на будущее рабство? Или над каждой супружеской парой тоже стоял сотрудник НКВД с пистолетом у виска и требовал исполнения супружеского долга во благо партии и товарища Сталина?

Идем дальше. В **июне 1941 года** на страну, населенную якобы забитыми и запуганными НКВД рабами, нападает Гитлер. Глава Третьего рейха думал точно так же, как и наши доморощенные либералы: что СССР – это колосс на глиняных ногах, который рассыплется при первом же ударе. Поскольку не может СТРАНА РАБОВ достойно сопротивляться. Поэтому Гитлер отдает приказ своим войскам установить на оккупированных территориях «справедливый немецкий порядок». Причем, утверждая частную собственность, захватчики не только не отменили большевистских хозяйственных форм, но сделали их своей опорой. Статус захваченных ими советских предприятий и организаций как был, так и остался государственным. Сменилось лишь государство-собственник. Кроме этого, немцы внедряли в жизнь программу «деколлективизации», которая ставила своей целью возвращение советских крестьян в исходное положение крестьян-единоличников. Уже с первых дней оккупации фашисты обеспечили на захваченных землях бесперебойную работу в полеводстве и животноводстве. Достаточно сказать, что оккупанты завезли в советские деревни различной техники на сумму 173 миллиона марок. Как заявил министр оккупированных восточных территорий Альфред Розенберг: «Народ должен быть сытым».

Трудоспособное население оккупированных территорий работало не даром, а за деньги. Вот как, к примеру, выглядели зарплаты в Краснодарском крае: уборщица в учреждении – 150 рублей, конюх – 200, механик МТС – 350, врач – 600–700. Больше всех получал районный бургомистр – 2000 рублей.

Вся немецкая пропаганда была нацелена на то, чтобы денно и нощно развенчивать сталинский режим, который якобы держал советских людей за рабов. Газеты, выходившие на русском языке, постоянно писали о сталинском правлении как о «большевистском иге». Об органах правопорядка в СССР писали как о самых бесчеловечных (как писалось в одной из газет: «кровавый топор НКВД долгие годы висел над советским народом»). Индустриализация и коллективизация тоже назывались «кровавыми»: мол, это самые постыдные, самые темные страницы в цепи большевистских преступлений. Было бы

тогда у немцев телевидение, можно себе представить, о чем бы оно вещало: сюжеты, а то и целые фильмы о советских концлагерях и штрафбатах транслировались бы на нем круглосуточно.

Немцы были уверены, что население оккупированных территорий Советского Союза обеими руками поддержит новый порядок, как это сделали жители большинства европейских стран, куда ступил сапог солдата вермахта. А что вышло? Советский народ, за редким исключением, поднялся на борьбу с Гитлером и его «немецким порядком». Почему? Ответ лежит на поверхности: потому, что советские люди не были РАБАМИ при Сталине. Ими они были исключительно в умах фашистских идеологов, а чуть позже и своих доморощенных либералов-западников, которые никогда этот народ не понимали и всегда его презирали, считая быдлом, стадом, сборищем хамов, которых надо учить жизни, поскольку сами они ничему хорошему не научатся.

Но вернемся к спектаклю «Владимир Высоцкий».

По сути, именно с этого творения Любимова на свет стал рождаться тот либеральный миф о Владимире Высоцком, который станет активно культивироваться в советском обществе с момента прихода к власти Михаила Горбачева, а после его краха и в постсоветской России. Основу этого мифа составляет постулат, что Высоцкий всю свою творческую жизнь боролся с жуткой тоталитарной системой в лице советского государства и погиб в неравной схватке с этим монстром. Именно поэтому спектакль начинался с известного стихотворения Высоцкого, где он декламировал, что ему «объявили явную войну» за то, что он «нарушил тишину». Однако все ли так однозначно в этой «войне», как кажется поэту?

Метафора, избранная Высоцким – «война», – это явный перехлест. Война штука жестокая и кровавая, и если бы она действительно велась против Высоцкого, то его поэтическая судьба оборвалась бы гораздо раньше, чем в 42 года. В самом деле наивно предполагать, что, имей советская власть желание сломать хребет подобному храбрецу, у него хватило бы сил этому сопротивляться на протяжении столь долгого времени – почти 15 лет. Выстоять и победить в одиночку против такой махины, каким было советское государство, никому еще не удавалось. Даже такому неординарному человеку, как Высоцкий. А выстоял он потому, что определенные силы в руководстве страны делали все от них зависящее, чтобы такое явление, как Владимир Высоцкий (или та же «Таганка»), жило и творило как можно дольше. То есть парадокс заключается в том, что советская власть боролась с творчеством Высоцкого и одновременно поощряла его, о чем

большинство высоцковедов старается сегодня не вспоминать.

По сути это была не настоящая война, как пишет Высоцкий, а всего лишь игра в войну. Однако либералы ухватились за этот термин именно потому, что он позволял уличить советский режим в жестокости. Высоцкий в своих многочисленных интервью неоднократно заявлял, что долгие годы пытался пробиться сквозь «ватную стену», окружающую его (то есть имея в виду запреты, которыми обкладывало его государство), но высоцковеды упорно ведут дело к тому, чтобы создать у людей впечатление, будто Высоцкий стоял не у «ватной стены», а у расстрельной стенки. Как говорится, почувствуйте разницу.

Даже беря во внимание все те многочисленные запреты, которыми власти обкладывали Высоцкого, все зуботычины, которые он зарабатывал, лично у меня не поворачивается язык назвать это противостояние жестоким. Более того, в нем четко читается то, что вся эта борьба была спланирована на самом кремлевском верху, чтобы использовать Высоцкого в той закулисной политике, которую Кремль проводил как у себя в стране, так и за ее пределами. Иначе никак не объяснить, как это «непримиримый борец с тоталитарным режимом» Владимир Высоцкий в течение 16 лет играл в одном из популярных столичных театров, снялся в 31 фильме, выпустил несколько миньонов, дал столько живых концертов почти во всех союзных республиках, что их число вообще учету не поддается, женился на иностранке и семь лет ездил к ней за рубеж и т. д. и т. п. Вот и выходит, что-то здесь не так: либо власть жестокая, но не к Высоцкому, либо ее жестокость – всего лишь выдумка.

Более полутора десятка лет Высоцкий служил в Театре на Таганке. Театре, который, как уже отмечалось, ввел моду на антисоветизм в духовной жизни сначала в масштабах столицы, а потом и всей страны. Вышло это не случайно, а вполне закономерно, поскольку во главе «Таганки» стоял такой человек, как Юрий Любимов, – яркий представитель того либерального крыла советской интеллигенции, которые сначала были ревностными сталинистами, а затем легко перековались в их яростных ниспровергателей, поскольку пепел убиенных родственников все эти годы стучал в их сердцах.

У Высоцкого, в отличие от Любимова, никаких личных счетов к советской власти не было. Он родился в нормальной советской семье, где отец был военным, а мама служащей. Отец мечтал, чтобы его сын приобрел серьезную профессию, стал строителем, но сын пренебрег этим пожеланием и, проучившись всего год в МИСИ, подался в артисты. Чем и решил свою дальнейшую судьбу. Актерская среда в годы хрущевской «оттепели» была активно

втянута в споры западников и державников, а любимым словом в этих спорах было слово «свобода». Что это такое и с чем ее едят, никто себе толком не представлял, однако спорили о ней денно и нощно до хрипоты, до посинения. (Как пел сам Высоцкий в одной из своих ранних песен: «Мне вчера дали свободу – что я с ней делать буду?!») Именно в поисках этой свободы Высоцкий и взялся за гитару, поскольку гитарная песня в те годы стала одной из выразительниц свободолюбивых «оттепельных» настроений.

Та же гитара стала пропуском, который помог Высоцкому попасть в любимовскую «Таганку». Ведь к моменту своего появления там (**лето 1964 года**) Высоцкий ничего особенного собой как артист не представлял. И взял его Любимов за другое: он не только хорошо играл на гитаре и пел, но и сочинял стихи. А «Таганка» замышлялась Любимовым именно как поэтический театр, поскольку поэзия в те годы была властительницей дум в советском обществе. Это был поворотный момент в судьбе Высоцкого. До этого он успел поработать в двух столичных театрах, но в обоих был на подхвате – бегал в массовке. И только попав в «Таганку», он оказался в своей тарелке. Атмосфера инакомыслия, которую принес в этот театр Любимов, стала питательной средой для бунтарского нутра Высоцкого. В итоге уже спустя несколько лет он превратился не только в ведущего артиста «Таганки», но и в «звезду» гитарной песни всесоюзного масштаба.

Крен в социальность поэзия Высоцкого приобрела еще в его ранних произведениях – так называемых блатных песнях. Уже там герой противопоставлялся либо коллективу, либо обществу в целом. Обращение Высоцкого к блатной теме было не случайным. Хрущевская «оттепель» освободила из лагерей и тюрем тысячи людей, которые волей или неволей принесли с собой в нормальную жизнь блатную романтику. А поскольку Высоцкий был сыном улицы (родители его воспитанием занимались мало), то эта романтика стала той путеводной звездой, которая светила ему в начале его поэтической карьеры. Однако едва Высоцкий оказался в стенах либеральной «Таганки», как блатная тема в его творчестве вмиг улетучилась и ей на смену пришли более серьезные размышления. Но стержень в песнях Высоцкого остался прежний: конфликт героя с окружающей действительностью, естественно, советской. Эта конфликтность четко ложилась и в русло той репертуарной политики, которая проповедовалась в любимовской «Таганке».

Как мы помним, после подавления «бархатной революции» в Праге советские власти не слишком круто обошлись со своими либералами. Того же Юрия Любимова сначала уволили из театра,

а спустя две недели восстановили. Что касается Высоцкого, то его решили припугнуть со страниц «державной» прессы. В итоге летом того же 68-го по нему был сделан залп со страниц ряда центральных и периферийных газет, где песни Высоцкого были названы чуждыми советским людям. Справедливы ли были эти претензии? С точки зрения властей (а не почитателей таланта Высоцкого, к коим автор этих строк относит и себя), провозгласивших своей конечной целью построение духовно здорового общества, абсолютно справедливы. Ведь в этих статьях речь шла о тех песнях Высоцкого, где он пел о шалавах, воровских притонах и пьяных загулах. Даже учитывая, что в советском обществе было достаточно людей, которые в реальной жизни сталкивались с подобными вещами, возникает вопрос: почему государство должно было пропагандировать эту теневую сторону жизни? Пой Высоцкий о прекрасном, и проблема бы не возникла. Ведь год назад, когда он снялся в двух фильмах – «Вертикаль» про альпинистов и «Я родом из детства» о войне – и спел в них несколько своих песен, государство тут же выпустило четыре из них (из «Вертикали») на грампластинке, причем огромным тиражом. А песню «Братские могилы» из «Я родом из детства» взял в свой репертуар Марк Бернес. Значит, говорить о том, что Высоцкого ущемляли как исполнителя было нельзя: его били за аморальных «шалав», но за правильных альпинистов и героев войны, наоборот, поощряли.

Выбрав в качестве мишени Высоцкого, а также другого барда – Александра Галича (в том же 68-м по нему тоже был дан залп в советской прессе), кремлевские идеологи ставили целью лишь приструнить певцов, а в их лице и советских западников, для которых оба этих исполнителя с недавних пор стали кумирами. В одной из критических статей о Высоцком ее авторы написали, что он «не останавливается перед издевкой над советскими людьми, их патриотической гордостью». То есть певца уличили в отсутствии патриотизма. В конце заметки были приведены слова Льва Толстого, где он говорит об «умственных ядах, которые, к несчастию, часто привлекательны». Это был откровенный намек советским «талмудистам» на их далеких предшественников с их «сладким талмудическим ядом», который некогда подточил идеологические основы, уже упоминавшегося выше, Великого Хазарского каганата.

После летней атаки на Высоцкого последовала еще одна, поздней осенью, когда певца «припечатали» два корифея советской музыки: композиторы В. Соловьев-Седой и Д. Кабалевский. Эта атака тоже была не случайной, поскольку сразу после июньских «разборок» Высоцкий сочинил две песни, которые

стали своеобразными гимнами либеральной интеллигенции. Это были песни «Охота на волков» (под волками Высоцкий подразумевал таких же инакомыслящих людей, как он сам) и «Банька по-белому» (в ней речь велась от лица бывшего зека, пострадавшего в годы сталинских репрессий).

«Банька» не была первой советской антисталинской песней (об этом раньше пел тот же Галич), но она, в силу своей несомненной яркости, стала самой раскрученной. В ней был полный набор «оттепельных» штампов: «повезли из Сибири в Сибирь» (то есть вся страна – один сплошной концлагерь), «наследие мрачных времен» (ничего кроме мрака в сталинских временах либералы видеть не хотели) и т. д. Эти штампы ясно указывали на то, что Высоцкий был типичным представителем «детей XX съезда», для которых доклад Хрущева «о культе личности» в **1956 году** стал настольной книгой, как и для западных спецслужб, которые выпустили его отдельной брошюрой в несколько миллионов экземпляров, внеся в него от себя 34 фальшивые правки.

Во многом именно благодаря пристальному вниманию к теме сталинских репрессий западных спецслужб советское руководство и решило наложить на эту тему табу, последовав примеру тех же американцев, которые таким же образом наложили табу на тему собственных репрессий против североамериканских индейцев и негров. Известно, что за годы колонизации США из 1 миллиона индейцев в живых осталось около 200 тысяч, а негров было уничтожено несколько миллионов, но американские власти старались эту тему не ворошить: об этом редко писалось в книгах, не рассказывалось по ТВ, а Голливуд изображал краснокожих обитателей североамериканского континента исключительно как злобных варваров, охотившихся на белых людей. И американская интеллигенция (за небольшим исключением) приняла эти правила игры: в целях пропаганды подобного отношения к индейцам американскими либералами даже была создана ассоциация «Американские авторы вестерна», которая зорко следила за тем, чтобы белые люди в вестернах выступали героями, а индейцы – злодеями. Получалось, что американские либералы оказались намного патриотичнее, чем их советские единоверцы.

Несмотря на обращение Высоцкого к запретным темам, осенне-зимняя атака на него была больше похожа на легкую зуботычину, чем на «охоту на волков» с «кровью на снегу». Какая кровь, если в том же 68-м Высоцкий был утвержден сразу на две роли в кино: в картинах «Хозяин тайги» и «Опасные гастроли». Причем если в последнем он играл главного героя-злодея (что,

кстати, не помешало ему через год получить грамоту от МВД СССР «за активную пропаганду в кино работы милиции»), то во втором сыграл артиста варьете, активно помогающего большевикам и геройски погибающего за дело революции. В обоих фильмах Высоцкий пел свои песни, но это были песни из разряда правильных, за которые их автору даже выплатили гонорар.

Все эти факты ясно указывают на то, что брежневское руководство достаточно демократично отнеслось к своим доморощенным приверженцам «бархатной революции». Будь это иначе, то Любимов вряд ли продолжал бы ставить свои спектакли с «фигами», а Высоцкий не отделался бы только нападками на свое песенное творчество. Ведь в арсенале партийных идеологов была масса способов, как «загасить» славу неугодного артиста. Причем в случае с Высоцким особо ничего придумывать не понадобилось бы: актер являл собой весьма уязвимую мишень, будучи втянутым сразу в несколько пьяных скандалов в Театре на Таганке, за что его даже собирались оттуда уволить (только в 68-м коллектив «Таганки» собирался это сделать дважды).

Обычно таких проступков партийные идеологи не прощали, тем более людям, которые покушались на их «священную корову» – идеологию. Достаточно сказать, что за целое десятилетие (**1958–1968**) руками прессы (руководимой, естественно, из ЦК КПСС) были показательно «выпороты» несколько десятков советских кумиров, которых власть таким образом наказала за их аморальное поведение или идеологическое непослушание. Среди этих кумиров были: спортсмены Эдуард Стрельцов, Валерий Воронин, Трофим Ломакин, Виктор Агеев, актрисы Людмила Гурченко, Александра Завьялова, режиссер Иван Пырьев, актеры Марк Бернес, Павел Кадочников, Леонид Харитонов, певцы Глеб Романов, Иосиф Кобзон, Муслим Магомаев, писатель Николай Вирта и многие другие.

Высоцкий, который куролесил не меньше, чем все вышеперечисленные деятели, в этот список не угодил ни тогда, в 68-м, ни позже, когда его звезда на небосклоне гитарной песни засверкала еще ярче и должна была всерьез обеспокоить партийных идеологов. Возникает законный вопрос: почему? Судя по всему, певца продолжали «крышевать» те же высокие покровители, что и Юрия Любимова. Кроме этого, была еще одна веская причина не трогать Высоцкого: его громкий роман не просто со звездой французского экрана, а с членом Французской компартии Мариной Влади. Она вступила в ее ряды как раз в том самом июне 68-го, когда Высоцкого «песочили» в прессе, и одна из немногих в ее рядах публично не осудила советское

руководство за чехословацкие события (за что ее спустя несколько месяцев, осенью все того же 68-го, избрали вице-президентом общества «Франция—СССР»). Учитывая, что подавляющая часть западной интеллигенции от СССР тогда отвернулась, эта позиция Влади для Кремля дорогого стоила. Так Высоцкий, пусть невольно, но спрятался за спиной французской звезды. Как писал он сам: «Начал целоваться с беспартийной, а теперь целуюсь – с вожаком!»

Из чехословацких событий Брежнев вышел победителем. Он не только поставил во главе КПЧ верного ему человека – Густава Гусака, но и заставил его вычистить ряды компартии от неблагонадежных людей, общее число которых составило полмиллиона. Однако долго почивать на лаврах победителя Брежневу не дали. Западные либералы объявили «крестовый поход» против «доктрины Брежнева», подключив к этому делу и своих советских единоверцев, жаждавших, как и они, реванша за свое поражение. Это дало лишний повод державникам надавить на Брежнева и заставить его нанести ряд ударов по либералам: в начале **1970 года** был снят с поста главного редактора журнала «Новый мир» (как и «Таганка», он считался одним из оплотов либеральной фронды, только литературным) Александр Твардовский, а к руководству таким важным органом пропаганды, как телевидение, пришел державник Сергей Лапин.

Последний весьма рьяно взялся наводить порядок в Останкино, свой главный удар сосредоточив на лицах еврейской национальности. Виной всему была все та же политика. В начале того же 70-го премьер-министр Израиля Голда Меир призвала всех евреев к тотальному походу против СССР. Как писал в те годы израильтянин Вольф Эрлих: «За последнее время в Израиле Советский Союз изображается как враг номер один всех евреев и государства Израиль. В детском саду, в школе, в университете израильский аппарат делает все, что в его силах, чтобы укоренить подобное изображение СССР как аксиому». Поэтому было бы странным, если бы советские власти не ответили на этот вызов. В итоге на ЦТ была закрыта популярная передача КВН (среди ее авторов и участников было много евреев) и убраны с телеэкрана большинство артистов этой же национальности: Аида Ведищева, Вадим Мулерман, Майя Кристалинская, Нина Бродская, Лариса Мондрус и др. (не тронули только Иосифа Кобзона, репертуар которого был гражданственно-патриотическим, за что, кстати, его до сих пор пинают уже нынешние либералы).

Естественно, западникам подобные начинания нового главы Гостелерадио были не в радость, хотя, по мнению многих специалистов, именно лапинское телевидение стало одним из

лучших в Европе по степени своей познавательности и профессионализма. Высоцкий, видимо, считал иначе, итогом чего в **1972 году** явилась его песня «Жертва телевидения», где лапинское ТВ было названо «глупым ящиком для идиота». Уверен, что, доживи Высоцкий до сегодняшних дней, он бы еще суровее оценил нынешнее российское телевидение с его бесконечными ток-шоу, зубодробительными боевиками, бесконечными мыльными операми, рекламой и эротикой. Перефразируя Высоцкого, можно смело утверждать, что советское телевидение было «глупым ящиком для **одного** идиота», а нынешнее российское превратилось в «глупый ящик для **миллионов** идиотов».

Между тем к началу 70-х слава Высоцкого в народе приобрела еще большие масштабы. И если совсем недавно люди из аппарата главного идеолога страны Михаила Суслова, которые видели в певце главного подрывника устоев социалистического общества, могли таить надежду, что эта слава отшумит и осыплется, как с белых яблонь дым, то теперь стало ясно – это надолго. Точно так же не испарилась и любовь Высоцкого к Марине Влади: в **декабре 1970 года** они поженились. Это событие еще больше утолщило панцирь Высоцкого, дав дополнительный козырь его сторонникам в верхах. Среди последних особую роль играл шеф КГБ Юрий Андропов, который давно симпатизировал и «Таганке», и лично Высоцкому. Причин для этого у него было много. Во-первых, в силу своих либеральных взглядов, во-вторых, – по зову крови (оба были полукровками: у Высоцкого отец был евреем, мать – русской, а у Андропова наоборот). В-третьих, – Андропов любил поэзию, знал в ней толк и даже сам баловался на досуге этим делом. И, наконец, в-четвертых, – в той политической партии, которую взялся раскладывать шеф КГБ на кремлевской шахматной доске, Высоцкому отводилась еще более существенная роль, чем это было ранее. Ведь в ближайших планах Кремля значилась «разрядка», в которой Высоцкий должен был стать одной из значительных фигур на поприще идеологии. Как пел он сам: «Спать ложусь я – вроде пешки, просыпаюся – ферзем!»

Нельзя сказать, что разрядка (установление более дружеских отношений с Западом) была исключительно затеей западников. В ней свои интересы имела каждая из сторон высшей советской элиты. Например, Брежневу она была выгодна как способ реабилитироваться за Чехословакию-68 и доказать западным левым, что он не столь кровожаден, как об этом вещает буржуазная пропаганда. Державники усматривали в разрядке хороший способ расширить влияние Советского Союза в мире,

протянув свою длань в третьи страны, а также добраться до западных технологий, в которых наша страна остро нуждалась. Что касается западников, то они любое сближение с Западом рассматривали как благо. Сам Запад тоже довольно легко пошел на разрядку, поскольку ему нужна была передышка перед очередным наступлением: Западная Европа переживала идеологический и экономический кризисы, а США были в ступоре после поражения во Вьетнаме.

Однако, даже несмотря на явное потепление отношений между Востоком и Западом, «холодная война» не прекращалась ни на секунду, и Владимиру Высоцкому в этой войне отводилось особое место. Ведь с определенного времени он стал объектом пристального внимания не только со стороны родного КГБ, но и западных спецслужб, в частности, американского ЦРУ, для которого главным стратегическим противником продолжал оставаться Советский Союз. Достаточно сказать, что до начала 70-х руководство разведывательной работой в Москве осуществлялось из Лэнгли и оперативные работники резидентуры действовали в основном только по указанию из Вашингтона. Но с **1972 года** (накануне разрядки) московская резидентура получила более широкие полномочия и теперь могла действовать на свой страх и риск, не опасаясь окрика из Лэнгли.

Получив более широкие полномочия и заметное увеличение бюджета на свои операции, московская резидентура заметно активизировала свои действия. Агенты ЦРУ в Москве имели подробную картотеку на всех советских диссидентов и не только держали их в поле своего внимания, но со многими из них контактировали. Высоцкий с цэрэушниками на связи не состоял, но был в поле их зрения как агент влияния – человек, который числился в идеологических противниках советского режима. По тем данным, которые присылали им из Москвы коллеги, аналитики Лэнгли тщательнейшим образом изучали то влияние, которое оказывают песни Высоцкого на советских людей, точно так же, как они это делали с книгами Александра Солженицына, статьями Андрея Сахарова и других деятелей, критикующих советский режим. Вряд ли сам Высоцкий об этом догадывался, однако об этом знали на Лубянке. И вели свою контригру. Заключалась она в следующем.

Буквально накануне разрядки Андропов провел успешную операцию по расколу диссидентского сообщества. В **1972 году** были арестованы двое видных советских диссидентов Виктор Красин и Петр Якир, которых КГБ заставил отречься от своих прежних идеалов и покаяться. Эта публичная акция, которая прошла в киноконцертном зале «Октябрь» и широко освещалась в

средствах массовой информации как Советского Союза, так и зарубежных стран, заметно деморализовала диссидентское движение и на какое-то время ослабила его. Однако, нанеся удар по диссидентам, советские власти провели обратные акции по отношению к инакомыслящим из творческой элиты с тем, чтобы показать Западу, что к социальному инакомыслию в Советском Союзе относятся иначе, чем к политическому. Сатирику Аркадию Райкину, которому в **1971 году** запретили выступать в Ленинграде, разрешили вернуться в родной город и не только возобновить там свои выступления, но и запустить на Центральном телевидении сразу два своих проекта: телефильмы «Люди и манекены» (4 серии) и «Аркадий Райкин». Была дана отмашка разрешить либеральной прессе пропагандировать «Таганку» («первая ласточка» была запущена в журнале «Юность», где были опубликованы восторженные заметки об этом театре актера-таганковца Вениамина Смехова, а в главной газете страны «Правда» появилась афиша «Таганки» – расписание ее спектаклей).

Что касается Высоцкого, то с ним ситуация выглядела несколько иначе. Долгие годы певец вел изнурительную борьбу за то, чтобы легализовать свое творчество. Ему хотелось выступать в лучших концертных залах страны с трансляцией этих выступлений по телевидению, выпускать диски-гиганты и миньоны, печатать в лучших издательствах книги своих стихов. Однако на все его просьбы разрешить ему это власти отвечали молчанием либо невразумительными отговорками. За всем этим стояли определенные интересы тех сил советской партэлиты, которые «крышевали» западников.

Для них Высоцкий был своего рода разменной монетой в их отношениях с Западом. Они были заинтересованы в том, чтобы он оставался полузапрещенным певцом, поскольку полная легализация его творчества разом бы перечеркнула его имидж сопротивленца, который успел утвердиться не только в Советском Союзе, но и на Западе. Сохранение этого имиджа было выгодно партаппаратчикам, которые таким образом доказывали, что в СССР на деле существует свобода слова (многие публикации, которые выходили о Высоцком на Западе, были написаны под диктовку КГБ и представляли его именно как певца-сопротивленца).

Самое интересное, что сам Высоцкий, судя по всему, догадывался о той роли, которую ему отвели кремлевские политтехнологи. В своем письме на имя министра культуры СССР Демичева, датированном летом **1973 года**, певец писал: «Мне претит роль „мученика“, эдакого „гонимого поэта“, которую мне

навязывают…» Однако изменить ситуацию было не в силах Высоцкого: он был всего лишь одной из фигур на шахматной доске кремлевских игроков. Его полуподпольность была выгодна советской партэлите и спецслужбам, которым при желании не составляло большого труда сотворить из Высоцкого второго Иосифа Кобзона (с ежемесячным показом концертов по телевидению, статьями в прессе, приглашением в правительственные концерты и т. д.), но это не делалось. Высоцкого специально периодически «прессовали», а также создавали все условия, чтобы в своем жанре он не имел серьезных конкурентов. Особенно заметным это стало накануне разрядки.

На ниве самодеятельной песни в те годы по всей стране насчитывались тысячи певцов, однако только у двух из них была слава сопротивленцев всесоюзного масштаба. Это Александр Галич и Владимир Высоцкий. И вот ведь совпадение: по мере того как власти «гасили» Галича, слава Высоцкого, наоборот, росла. Как будто кто-то специально расчищал ему дорогу. Так, в **декабре 1971 года** Галича исключили из Союза писателей, а в феврале следующего года – из Союза кинематографистов. Высоцкого, наоборот, – в **апреле 72-го** в Союз кинематографистов приняли (это случилось аккурат за три месяца до смены руководства в Госкино). Правда, его тогда же сняли с роли в фильме двух режиссеров-дебютантов «Земля Санникова», но утвердили в два других проекта, принадлежащих корифеям советского кинематографа – Александру Столперу и Иосифу Хейфицу. Плюс осенью того же года свет увидел первый твердый миньон Высоцкого (таких у него потом выйдет еще три).

После исключения из всех творческих Союзов, членом которых Галич был не один десяток лет, он влачил поистине нищенское существование, спасаясь только благодаря редким полуподпольным (домашним) концертам и продажей книг из своей личной библиотеки. Высоцкий, наоборот, давал не только домашние концерты, но и колесил по стране с гастролями. **Мартом 1973 года** (в разгар зачистки диссидентов) датирован последний серьезный выпад против Высоцкого в центральной прессе именно по поводу этих самых концертов, после чего как отрезало: больше центральная советская пресса, а в ее лице власть, публично на артиста не нападала. Зато одновременно с этим (в том же марте) Высоцкому выдают загранпаспорт и разрешают регулярно выезжать на Запад к жене, что четко укладывалось в проект Кремля «разрядка» и было совместным решением Юрия Андропова (через месяц после отъезда Высоцкого к жене шеф КГБ становится членом Политбюро, приобретая еще больший вес в партэлите) и главы союзного МВД Николая

Щелокова (тоже большого друга либеральной интеллигенции). Стоит отметить, что оба силовых руководителя считались ярыми антагонистами, однако в этом вопросе нашли взаимопонимание. Удивительного в этом ничего нет, если вспомнить, что в разрядке были заинтересованы все стороны советской партэлиты.

В начале **1974 года** у Высоцкого выходят еще два твердых миньона, плюс он записывает диск-гигант на «Мелодии» (правда, последний при его жизни так и не появился, но ряд песен из него вышли на миньонах). Он снимается в двух фильмах, продолжает давать концерты. Галич тоже концертирует, только ему делать это становится все труднее и труднее – власти целенаправленно выдавливают его из страны. Когда в 74-м его пригласили в Норвегию на семинар по творчеству Станиславского, ОВИР отказал певцу в визе. Ему заявили: «Зачем вам виза? Езжайте насовсем». При этом в КГБ певцу пообещали оперативно оформить документы для отъезда в любую из западных стран. И Галич, который не собирался уезжать (в одной из своих песен он даже пел: «Уезжайте! А я останусь. Я на этой земле останусь…»), вынужден был срочно паковать вещи.

Галич покинул страну **25 июня 1974 года**. Высоцкий в это время был с «Таганкой» на гастролях в Набережных Челнах, где автобус, в котором он сидел, благодарные поклонники подняли на руках. Это был пик славы Высоцкого, который, собственно, и решил его судьбу. Плюс симпатии Андропова, который из двух «зол» выбирал, по его мнению, меньшее: Высоцкого, у которого социальный протест в песнях был спрятан глубже, чем у Галича. Говоря условно, если Высоцкий представлял собой романтического сопротивленца, то Галич – злого и желчного. Как восторженно писал поклонник творчества Галича Е. Эткинд: «Никто не обнаружил бесчеловечную суть советского государства, как Галич. Никто с такой афористической отчетливостью не показал того, что можно назвать парадоксом советского человека: он одновременно триумфатор и раб, победитель и побежденный, герой и ничтожество…»

Кстати, именно за эту злость сам Высоцкий Галича недолюбливал и не только всячески избегал встреч с ним, но и не любил, когда кто-то их сравнивал. Видимо, об этом отношении Высоцкого к Галичу знали и в партэлите. И им это импонировало, поскольку там Галича в равной степени ненавидели как западники, так и державники, так как тот совершил тяжкий грех: будучи всячески обласканным властями (преуспевающий драматург, киносценарист, имеющий в своем арсенале даже премию КГБ за лучший киносценарий), прилюдно плюнул этой власти в лицо. В песнях своих Галич шел, что называется,

напролом, норовя ударить прямо в темя:

А ночами, а ночами
Для ответственных людей,
Для высокого начальства
Крутят фильмы про блядей…

Как говорится, куда уж прямее. Или вот еще такие строчки:

И в сведенных подагрой пальцах
Держат крепко бразды правления…

Более чем конкретный выпад против престарелых членов Политбюро. У Высоцкого подобных строчек почти не было, а если и были, то он их, в отличие от Галича, на концертах никогда не исполнял: ни на домашних, ни на открытых. А те песни, которые он пел в концертах, впрямую нельзя было назвать антисоветскими: они большинством слушателей воспринимались как сатирические, бичующие социальные недостатки советского строя. У Галича все было иначе. У него даже в бытовых песнях присутствовала ярко выраженная антисоветская составляющая. Например, в цикле песен про Клима. В одной из этих песен этот самый Клим недоумевает, почему неловко наделить званием победителя социалистического соревнования фабрику, изготовляющую колючую проволоку на весь социалистический лагерь.

Между тем в **1974 году** произошло еще одно событие, которое имеет отношение к нашей теме. В самом начале **октября** внезапно скончался Василий Шукшин. Учитывая, что смерть настигла его в возрасте 45 лет, можно смело утверждать, что для всех это стало полной неожиданностью. Однако существуют свидетельства того, что Шукшин умер не своей смертью. Например, режиссер Сергей Бондарчук (именно на съемках его фильма Шукшин и умер) до самой своей смерти был уверен в том, что Шукшина убили, использовав инфарктный газ. Если это правда, то сделать это могли только люди из КГБ, а точнее – представители его западного крыла, для которых Шукшин представлял серьезную опасность как один из самых ярких представителей державников.

Шукшин был из той породы людей, которых невозможно было ни запугать, ни купить. На момент своей смерти он находился на пике своей славы и взгляды свои не скрывал: буквально накануне своей смерти Шукшин написал сатирическую

сказку «Ванька, смотри!», где едко высмеивал западников с их «общечеловеческими ценностями», а также собирался снять по собственному сценарию два фильма: о советской «золотой молодежи» (детях элиты) и картину о Степане Разине, которая грозила стать гимном державников. Постановку «Разина» взяла на себя главная киностудия страны «Мосфильм» (помог тот же Сергей Бондарчук), на которую Шукшин перешел буквально накануне своей кончины. Но осенью 74-го все эти задумки рухнули. Так державники потеряли одного из своих самых одаренных духовных лидеров, в то время как западники продолжали раскручивать славу Высоцкого. Отметим, что сам певец Шукшина боготворил, едва не погиб, когда мчался на своем «БМВ» к нему на похороны, и сочинил в его память проникновенные стихи:

Смерть самых лучших намечает —
И дергает по одному…

Возвращаясь к Александру Галичу, отметим, что его судьба сложилась не менее трагично. Он погиб в **1977 году** и тоже при весьма странных обстоятельствах: получил смертельный удар током. Долгие годы бытовала версия, что в этом деле тоже замешан КГБ, который якобы таким образом мстил певцу за его антисоветские репортажи на радиостанции «Свобода». Но вот уже в наши дни появилась версия о том, что к гибели Галича могли быть причастны не отечественные, а западные спецслужбы. Дело в том, что в последние несколько месяцев Галич рассорился с руководством «Свободы», разочаровался в западной жизни и подумывал о возвращении на родину. Но внезапная гибель помешала ему это сделать. Едва Галича не стало, как руководители «Свободы» поставили вдову покойного перед дилеммой: если она признавала смерть мужа несчастным случаем, то получала пожизненную ренту, если нет – не получала ничего. То есть боссы «Свободы» были заинтересованы в том, чтобы гибель Галича была списана на несчастный случай. Так ее и представили. Если предположить, что эта версия верна, то можно сделать вывод, что, устраняя певца, западные спецслужбы предотвращали его предательство по отношению к Западу, но также невольно помогали советским западникам делать из Высоцкого единственного барда-сопротивленца.

В любимовском спектакле о Высоцком почти не затрагивалась тема возможной эмиграции Высоцкого. Хотя этой теме можно было посвятить еще одну часть спектакля, в которой Высоцкий представал бы настоящим патриотом своей родины. Ведь в

отличие от большинства западников, которые с легкостью покинули родину и перебрались на Запад, Высоцкий эмигрировать никогда не собирался и с настойчивостью, которая делала ему честь, постоянно это подчеркивал во всех своих зарубежных интервью. Например, отвечая на вопросы ведущего американской телепрограммы «60 минут» в **августе 1976 года**, Высоцкий заявил: «Я уезжаю уже четвертый или пятый раз и всегда возвращаюсь. Если бы я был человеком, которого боятся выпускать из страны, так это было бы совершенно другое интервью. Я люблю свою страну и не хочу причинять ей вред. И не причиню никогда».

У людей, которые числят Высоцкого по разряду антисоветчиков, может возникнуть вопрос: а разве многие песни, которые пел певец, не приносили вред его стране, толкая людей на недоверие к существующей власти? Упрек справедливый, хотя и не однозначный. Ведь в основе бунтарства Высоцкого лежало желание не свергнуть существующую власть, а помочь ей измениться в лучшую сторону. В отличие от того же Юрия Любимова, который, судя по всему, не любил Россию и был стойким приверженцем «рабской парадигмы русской нации», Высоцкий свою родину искренне любил, потому и оставался ее гражданином до конца своих дней. (Любимов, как мы знаем, уехал и заимел двойное гражданство.)

Женившись на француженке, Высоцкий в течение нескольких лет никак не мог выехать за границу. Он грезил о ней, как о Земле обетованной, ему казалось, что уж там он найдет счастье и свободу, которых так недоставало ему на родине. (Как пел он сам: «Дайте мне глоток другого воздуха!..») Увы, но эти надежды не оправдались. Сначала Высоцкий был потрясен внешним лоском западного мира: изобилию на магазинных полках, свободой нравов, царивших там. Но очень скоро пелена стала спадать с его глаз. Если в **1969 году**, в самый разгар битвы державников и западников, Высоцкий декламировал: «Нынче по небу солнце нормально идет, потому что мы рвемся на Запад», то уже спустя несколько лет в его мозгах произошел переворот. И расхожее утверждение западников о том, что «цивилизованный Запад» ждет «лапотную Россию» с распростертыми объятиями, Высоцкий опроверг спустя два года после своего первого приезда на Запад, в **1975 году**, когда написал песню «Письмо к другу», где есть крылатые строчки:

А в общем, Ваня, мы с тобой в Париже
Нужны – как в русской бане лыжи.

Чуть позже Высоцкий с горечью констатирует свое общее разочарование той же Францией, которая, казалось, должна была ему стать вторым домом:

Уже и в Париже неуют:
Уже и там витрины бьют,
Уже и там давно не рай,
А как везде – передний край…

Высоцкий прав: Франция середины 70-х была далеко не раем, а страной, объятой кризисом. Пришедший к власти в **1974 году** президент Валери Жискар д'Эстен был ставленником крупного капитала и защитником прежде всего его интересов. Безработица в стране увеличилась в 5 раз (в **1974–1980 годах** только в промышленности и строительстве было ликвидировано 800 тысяч рабочих мест), а по уровню инфляции Франция уступала в Европе только Италии (цены на предметы широкого потребления ежегодно росли на 8—10 %). Если в **1973 году**, когда Высоцкий впервые приехал во Францию, батон хлеба стоил там 0,9 франка, то в **1980 году** – уже 2,5 франка, килограмм говядины – 18 франков, через шесть лет – 50 франков, газеты с цены в 1,2 франка в 73-м через шесть лет скакнули до отметки в 3 франка и т. д. Во второй половине 70-х рост цен превысил 15 %, то есть был рекордным за годы Пятой республики. Все это привело к тому, что в **августе 1976 года** в отставку подал премьер-министр Франции Жак Ширак и в его кресло сел Раймон Барр. Но улучшения не произошло, поскольку выход из кризиса новый глава правительства нашел… в переложении трудностей в экономике на плечи трудящихся.

Барр объявил, что в **1977 году** рост зарплаты не должен превышать 6,5 %, в то время как рост цен оставался значительно большим. В то же время облегчались условия кредита для промышленников и предоставлялись крупные льготные займы некоторым компаниям; несколько снижалась ставка косвенного налога на потребительские товары, и в то же время увеличивались другие налоги, в частности подоходный. Правительство усилило наступление на права профсоюзов и демократических партий, стало все чаще применять насилие (разгоны демонстраций) и административный произвол. В русле этой политики была и отмена в **1978 году** контроля над ценами на хлеб, введенного еще во времена Великой французской революции, что уже через год привело к тому, что цены на этот продукт выросли на 22 %.

Казалось бы, какое значение это имело для Высоцкого? Да

самое прямое. Его жена Марина Влади хоть и была известной киноактрисой, однако ее звездная слава к тому времени уже прошла. Снималась она уже не так часто, как раньше, к тому же и гонорары ее упали. А ведь у нее на руках было трое детей от разных браков, куча родственников плюс Высоцкий, который первую половину их брака считался отнюдь не самым богатым артистом («У нее – занавески в разводах… у меня на окне… только пыль, только толстая пыль на комодах…»). В итоге в начале 70-х Влади вынуждена была отказаться от своего большого дома в Мэзон-Лаффит и переехать в дом поскромнее. И хотя чуть позже она вновь вернется в прежний дом, но это случится уже накануне смерти Высоцкого. Влади не сможет даже ездить к мужу в Москву как туристка, поскольку это было дорого для нее, и советские власти пойдут ей навстречу, выдав в течение нескольких лет больше 70 виз (это лишний раз доказывает, как власти в Москве пеклись о том, чтобы этот брак не дай бог не распался).

Несмотря на огромное количество людей, которые постоянно находились возле Высоцкого, он, по сути, был одиночкой. Как пел он в одной из своих песен: «Мореплаватель родился одиночка – сам укачивал себя, сам болел…» Его зазывали в свои ряды барды, он их стоически избегал. За границей его пытались весьма активно обхаживать разного рода диссиденты, но он и с ними неизменно держал дистанцию: только однажды засветился на эмигрантском мероприятии, чтобы засвидетельствовать свое почтение Андрею Синявскому, который был его преподавателем в Школе-студии МХАТ. Как писал в дневнике о своих эмигрантских контактах сам Высоцкий: «Дел у меня с ними нет, я сам по себе, они тоже…»

Обхаживали Высоцкого и еврокоммунисты, к коим относилась и его супруга – член французской компартии, и, если бы Высоцкий только намекнул, что хочет остаться на Западе, его бы тут же приняли с распростертыми объятиями. Но он этого не сделал. В конце жизни у него вроде бы была идея купить дом в Нью-Йорке (этот город он действительно полюбил) и жить на два дома: московский и американский. Но дом в Нью-Йорке ему нужен был только для того, чтобы раз в год приезжать туда на отдых. Об эмиграции Высоцкий даже не помышлял.

Фартило мне, Земля вертелась,
И, взявши пары три белья,
Я – шасть! – и там. Но вмиг хотелось
Назад, откуда прибыл я.

Разочарование цивилизованным Западом, которое наступило у Высоцкого достаточно быстро, привело к тому, что его тамошние срывы стали похлеще советских. Однажды они с художником Михаилом Шемякиным так надрались, что устроили пальбу из пистолета в ресторане в самом центре Парижа. В **1976 году**, то есть через три года после первого посещения Высоцким Запада, он приобщился к наркотикам. Получилось, что «французские бесы» оказались покруче советских.

На родине Высоцкий пил, страдая от духовной несвободы. Но отчего Высоцкий уходил в загулы на свободном, казалось бы, Западе? Да все от той же несвободы плюс от ощущения вопиющей несправедливости: когда одним сливки, другим объедки. Ни один советский западник (кроме разве Александра Галича), который в 70-е годы покинул родину и перебрался жить за границу, не повторил трагической судьбы Высоцкого: все оказались при деле и катались там как сыр в масле. Потому, что вся их борьба с советской властью рассматривалась ими исключительно как пропуск в «западный рай». Высоцкий тоже заполучил этот «пропуск», но счастья ему он так и не принес. Он сунулся в этот «заколдованный дикий лес» (его собственная строка из песни «Лирическая») и оказался бессилен перед тамошними «колдунами».

Несмотря на многочисленные интервью Высоцкого, а также песни, в которых он признается в любви к России, многие державники продолжают числить его по разряду врагов Отечества, относя его к той категории людей, кто метил в советскую власть, а попал в Россию. По ряду позиций Высоцкий и в самом деле уязвим, хотя некоторые из этих обвинений можно оспорить. Например, историю с фильмом Александра Митты «Сказ про то, как царь Петр арапа женил», где Высоцкий сыграл главную роль.

Эта картина увидела свет в начале **1977 года** и вызвала бурю возмущения в стане державников. В фильме они усмотрели мысль, что в дикой России только нерусский человек может быть умным и благородным. Возмущенный этой картиной, патриарх советской литературы Михаил Шолохов написал письмо Брежневу, где заявил прямым текстом: «Особенно яростно, активно ведет атаку на русскую культуру мировой сионизм, как зарубежный, так и внутренний. Широко практикуется протаскивание через кино, телевидение и печать антирусских идей, порочащих нашу историю и культуру, противопоставление русского социалистическому. Симптоматично в этом смысле появление на советском экране фильма А. Митты „Как царь Петр арапа женил“, в котором открыто унижается достоинство русской

нации, оплевываются прогрессивные начинания Петра I, осмеиваются русская история и наш народ…»

Не спорю, фильм и в самом деле наталкивает на подобного рода мысли. Однако, возвращаясь к участию в нем Высоцкого, стоит отметить, что на стадии прочтения сценария у актера, видимо, не возникало мыслей об его антирусскости (как не возникло этого и у других актеров, которые никогда не входили в круг общения Высоцкого: Ивана Рыжова, Семена Морозова, Алексея Петренко, Михаила Кокшенова и др.). Об этом говорят и песни, которые Высоцкий написал для фильма, одна из которых – «Купола» – по-настоящему державная. («Купола в России кроют чистым золотом, чтобы чаще Господь замечал»). Однако Митта эти песни в картину не включил (видно, они не монтировались с его концепцией фильма) и вообще многое в ней поменял, отойдя от первоначального сценария. Из-за этого отношения Высоцкого с ним на съемках испортились до такой степени, что к концу работы они разругались вдрызг и от былой их дружбы (а до этого они дружили домами на протяжении нескольких лет) не осталось и следа. Вот и думай после этого, кого в Высоцком было больше: еврея-космополита или русского державника.

По мере того как кремлевская власть все больше склонялась в сторону западников, это вызывало серьезное беспокойство у державников. Однако изменить вектор развития страны в другую сторону последним никак не удавалось. Случались порой праздники и на их улице, однако кардинально повлиять на общую ситуацию они не смогли. В итоге чаша весов в борьбе за души людей все сильнее склонялась в сторону западников, которым активно помогали их зарубежные покровители. Например, после Хельсинки-75 вещание западных радиостанций на территорию СССР резко увеличилось, а их глушение прекратилось постановлением Политбюро. Было снято глушение «Голоса Америки», «Немецкой волны», а глушение «Свободы» хоть и оставили, однако оно было как мертвому припарка – мощные ретрансляторы обходили любые преграды.

Большое место в этих передачах уделялось творчеству Высоцкого. Причем западные комментаторы называли его песни исключительно протестными. Хорошо помню одну из таких передач «Голоса Америки», в которой рассказывалось о песне «Охота на волков»: там дотошно расшифровывался тайный смысл чуть ли не каждой строчки. Общий вывод передачи был такой: не дает советская власть житья честным и взыскующим правды людям. Отсюда делался вывод, что на цивилизованном Западе ничего подобного быть не может, что там никакой «охоты на волков» никто ни за кем не ведет. А как тогда быть с судьбой

Джона Леннона, которого еще с конца 60-х обложили ФБР и ЦРУ не хуже того волка из песни Высоцкого?

Накануне президентских выборов в США в **1972 году** «великого битла» и вовсе собирались убрать физически. Произойти это должно было в Майами, куда Леннон собирался приехать для участия в антивоенном митинге, приуроченном к национальному съезду республиканской партии, проходившему в этом городе, и где Ричард Никсон собирался вновь выставлять свою кандидатуру в качестве президента страны. Спасла Леннона случайность: он оказался занят другими делами и не смог вовремя приехать в Майами. Впрочем, пуля его все равно нашла: в декабре 80-го. Причем версия о том, что к этому убийству причастны все те же американские спецслужбы, со счетов по-прежнему не сбрасывается: ведь в Америке к власти пришел американский державник Рональд Рейган, которому такие бунтари, как Леннон, были будто палка в колесах (буквально накануне своей гибели Леннон назвал Пентагон «гигантским публичным домом агрессии», а генералов, одержимых манией «советской угрозы», заурядными «вышибалами, которым платит военно-промышленный комплекс»). Кроме этого, убийца «экс-битла» был членом общества ИМКА («Ассоциация молодых христиан»), которое было тесно связано с ЦРУ.

Но вернемся к Высоцкому.

Все те зерна, которые сеяли на территории СССР «вражеские голоса», падали на благодатную почву, поскольку родная советская пропаганда по сути сидела сложа руки, вместо того чтобы вести не менее активную контригру против своих идеологических противников. Все это было следствием того, что дряхлеющее советское руководство не хотело, да и не могло в силу своего возраста успевать за течением времени. В итоге вместо наступательной политики старики из Политбюро избрали удобный для себя (но не для страны) вариант: уподобились страусу, зарывающему свою голову в песок. Нет бы, к примеру, создать на радио или ТВ передачу, в которой грамотные пропагандисты имели бы возможность оперативно опровергать ту информацию, которую вливали в уши советских людей западные идеологи. В такую передачу можно было бы пригласить того же Высоцкого, чтобы он сам, без участия западных подпевал, рассказал о сути своих песен, опроверг (или подтвердил) те факты, которые приписывали ему западные комментаторы. Но подобной передачи создано не было. То ли по недомыслию, то ли по злому умыслу симпатизирующих западникам партаппаратчиков. Участник тех событий А. Байгушев по этому поводу рассказывает следующее:

«Тогда, в 60—70-х, русский читатель и русский слушатель был лишен „своей“ информации. Рядовой обыватель вынужден был задыхаться, ловя искорки правды из густого потока смрада, валившего с крайне враждебного всему русскому, истерично тенденциозного, местечково „евреезированного“, отвратительно вульгарного, вещавшего на деньги ЦРУ радио „Свобода“. Сколько я по этому поводу написал для Политбюро закрытых докладов!.. Но нам, советской контрпропаганде, не давали возможности отвечать „идеологическому противнику“ на каждую антисоветскую клевету и макать лицом в грязь за антисоветчину, ложь и искажение фактов! Мы анализировали материал враждебных передач и убеждались, что они крайне поверхностны, примитивно злобны, действуют только ярлыками и опровергнуть их не составит труда. Мы доказывали, что контрпропагандистский успех будет огромный – люди перестанут верить в сказку, что за железным занавесом капиталистический рай. Но нам не шли навстречу…»

Впрочем, однажды партийные идеологи все-таки попытались предпринять попытку одним махом решить проблему Высоцкого. Случилось это вскоре после подписания Хельсинкских соглашений, когда «Таганку» сделали выездной (как мы помним, в **1975 году** ее выпустили на гастроли в Болгарию, где было сильно влияние западников – в первую очередь благодаря дочери Тодора Живкова Людмиле, которая была министром культуры), а «магнитоиздатская» слава Высоцкого превысила все мыслимые пределы (записи его концертов теперь были чуть ли не в каждой третьей советской семье). Именно тогда некие люди из аппарата Михаила Суслова предложили руководству страны выслать Высоцкого на Запад. Подспорьем им в этой акции была не только собственная практика (высылка Галича), но и опыт восточногерманских соседей, которые после Хельсинки-75 таким же образом избавились от «своего Высоцкого» – барда Вольфа Бирмана, который был выслан в Западную Германию. Однако с Высоцким этот фокус не прошел.

Едва эта информация дошла до зампреда КГБ Виктора Чебрикова, как он немедленно доложил об этом своему шефу. Андропов встретился с Брежневым и добился того, чтобы Высоцкого не высылали. Какие аргументы он при этом приводил, можно только догадываться (скорее всего, он педалировал на то, что высылка певца вызовет негативную реакцию как в Советском Союзе, так и на Западе). Однако Брежнев согласился с доводами шефа КГБ, после чего вопрос о высылке певца в верхах больше не поднимался.

Существует версия, что большое влияние на генсека также

оказала и его дочь Галина, которая хоть и не любила Андропова, но Высоцкого боготворила и не хотела, чтобы он уезжал. Кстати, помимо Галины, Высоцкого числили в своих кумирах и другие дети высших советских руководителей – так называемая «золотая молодежь». Сам Высоцкий по этому поводу как-то заметил: «Меня любят все дети», имея в виду именно отпрысков руководителей высшей советской партэлиты.

Как мы видим, «крышевали» Высоцкого достаточно влиятельные силы советской номенклатуры. А одним из главных его союзников был шеф КГБ Юрий Андропов. В разгар разрядки, в **1977 году**, он справил десятилетие со дня своего воцарения в КГБ. К этому времени он был уже одним из самых видных партийных и государственных деятелей: член Политбюро (с **1973 года**), генерал армии (с **1976**), глава одного из самых влиятельных ведомств страны. И, самое главное, к этому времени он уже окончательно определился в своем желании занять кресло стремительно дряхлеющего Брежнева.

Произойти это должно было не сразу, а постепенно, по мере того, как Андропов избавлялся бы от явных фаворитов в борьбе за пост генсека (Подгорный был отправлен на пенсию, Кулаков подозрительно скоро скончался, Романов скомпрометирован и т. д.) и накапливал в своих руках компромат на всех высокопоставленных политических деятелей страны. В «час Х» этот компромат должен был быть пущен в дело: ряд громких уголовных дел, которые намеревался возбудить Андропов, помогли бы ему, во-первых, навести страху на партэлиту, во-вторых – заручиться симпатией народа (первый шаг в этом направлении был сделан Андроповым в **1978 году**, когда началось антикоррупционное дело «Океан»).

Для этих же целей шеф КГБ собирался использовать и Высоцкого. Тот был поистине народным любимцем (как уже отмечалось, у него было множество поклонников во всех слоях советского общества плюс его боготворила левая западная интеллигенция), и, значит, поддержка его была выгодна Андропову. Ведь в глазах общественности Высоцкий представал борцом с погрязшим в коррупции брежневским режимом, который был ненавистен и Андропову. Оба верили в то, что эту систему можно реформировать. Как писал Высоцкий: «Весна неизбежна – ну как обновленье…» Таким образом, чем дольше Высоцкий пел свои песни, тем выгоднее это было Андропову (именно поэтому шеф КГБ и добился, чтобы певца не высылали из страны).

Как уже отмечалось выше, игра, подобная той, которую КГБ вел с Высоцким, велась не только с ним. То же самое происходило и с другим инакомыслящим – сатириком Аркадием Райкиным. С

ним игра тоже велась по хорошо знакомому в правоохранительных кругах принципу «злой следователь – добрый следователь». В образе злого выступал хозяин Ленинграда и член Политбюро Григорий Романов (он, кстати, был и недругом Высоцкого), в образе доброго – Брежнев, с которым Райкин был дружен еще с войны. Карьера Высоцкого развивалась практически по такой же схеме с одной лишь разницей: его ведомым сквозь рифы был не Брежнев, а шеф КГБ Юрий Андропов.

В КГБ прекрасно были осведомлены о том, что Высоцкий сидит «на игле». На Лубянке знали всех людей и все каналы, по которым для него поступали наркотики, поскольку в круг друзей Высоцкого входили и стукачи. Если бы чекисты захотели, они бы легко «посадили на крючок» Высоцкого, но они этого не сделали. Видимо, не было команды с самого «верха». А ведь, если бы в те годы в советской печати появилась информация о пристрастии Высоцкого к наркотикам, то артист разом бы потерял миллионы своих почитателей. Поскольку одно дело алкоголизм (к алкоголикам наши люди всегда относились с сочувствием) и совсем другое – наркомания, которая в сознании советских людей прочно ассоциировалась (и вполне справедливо) с чем-то грязным и непотребным.

Во второй половине 70-х, когда слава Высоцкого в народе достигает заоблачных вершин, а тема протеста приобретает в творчестве еще большую глубину, его песни безжалостно «рубятся», например, в Госкино, но беспрепятственно распространяются в «магнитоиздате», который находился под плотным колпаком Лубянки. Только в одном **1975 году** были «зарублены» песни Высоцкого в фильмах «Иван да Марья», «Бегство мистера Мак-Кинли» (из девяти баллад в картину были включены только две с половиной), «Стрелы Робин Гуда», «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» (в оба последних фильма ни одна песня Высоцкого вообще не вошла). В Госкино не дураки сидели, чтобы не видеть, что имеет в виду Высоцкий, когда в песне «Мистерия хиппи» («Бегство мистера Мак-Кинли»), где речь идет о реалиях западной жизни, он пел следующее:

Довольно тискали вы краль
От января до января.
Нам ваша скотская мораль
От фонаря – до фонаря…

Или:

Вранье

Ваше вечное усердие!
Вранье
Безупречное житье!

Тиражировать подобные произведения посредством киноэкрана власти не разрешили, но отдали их на откуп «магнитоиздата», где Высоцкий чувствовал себя безраздельным королем. Причем, зная, какое влияние оказывает Высоцкий на умонастроения людей, КГБ не только пальцем его не трогал, но и не препятствовал разъезжать по стране и собирать целые Дворцы спорта. Да, да, именно во Дворцах спорта численностью под 10 тысяч зрителей Высоцкий начал давать концерты во второй половине 70-х, то есть в момент апогея «разрядки».

Например, в **январе 1978 года** он в течение четырех дней выступил во Дворце спорта в Северодонецке, собрав на своих выступлениях свыше 100 тысяч зрителей (давал в день по четыре (!) концерта). Спустя три месяца он выступал уже во Дворце спорта в Запорожье и уже там собрал за те же четыре дня почти такую же аудиторию, дав 12 концертов. И это на Украине, которая считалась самой подконтрольной КГБ советской республикой! (Шеф украинского КГБ Федорчук позднее возглавит союзный КГБ.)

В следующем году он выступал во Дворцах спорта в Ярославле (**февраль**), Ташкенте (**март**), Ижевске (**апрель**), Глазове (**май**), Тбилиси (**сентябрь**), где его песни услышали еще несколько сот тысяч человек (естественно, кроме Дворцов спорта он выступал еще и в Домах культуры, НИИ и других аудиториях). Причем все эти концерты записывались на магнитофоны прямо в залах и потом распространялись по стране со скоростью пожара. Если бы КГБ был против этих записей, ему не составило бы труда либо пресечь их (запретить записывать на магнитофоны), либо ограничить масштабы их распространения. Но он, повторяю, и пальцем не шевельнул, поскольку, как уже говорилось, был по-своему заинтересован в пропаганде творчества Высоцкого.

Существует версия, что власти разрешали Высоцкому так много и масштабно гастролировать, зарабатывая на нем большие деньги. Но эта версия не выдерживает критики. Это сегодня деньги решают все, а в Советском Союзе во главе угла всегда стояла идеология. Когда в **1968 году** в СССР демонстрировалась серия фильмов про Фантомаса и в связи с этим в стране резко подскочила подростковая преступность (тысячи детей стали подражать зеленолицему Гению Зла, вставая на путь правонарушений), эти фильмы были немедленно сняты с проката,

невзирая на то, что они приносили советской казне баснословные прибыли. Та же история чуть раньше произошла и с американским вестерном «Великолепная семерка». Таким образом, если бы Высоцкий считался властями идеологически вредным исполнителем, то ему ни за что не удалось бы столь масштабно гастролировать по стране.

В случае с Высоцким в деле были замешаны отнюдь не деньги, а высшая политика, поскольку наивно было бы предполагать, что такое явление, в какое превратился в 70-е годы этот певец, смогло бы существовать без вмешательства высших сфер. Поэтому версия о том, что Высоцкий так рано ушел из жизни из-за постоянного давления на него со стороны властей, мало похожа на правду. В последние годы популярность Высоцкого росла как на дрожжах отнюдь не стихийно, а именно благодаря определенной поддержке властных структур. Да, о Высоцком-певце не писали в газетах и не показывали его концертов по телевидению, но в Советском Союзе Высоцкого знали в лицо все люди от мала до велика: спокойно пройти по улице он не мог. Подобная широкая слава в те годы была только у двух артистов: у Владимира Высоцкого и Аллы Пугачевой.

В этой славе Высоцкого была большая заслуга властей: ежегодно по Центральному ТВ демонстрировалось по четыре-пять старых фильмов с его участием, а в конце 70-х он в течение двух лет сыграл две главные роли в новых телефильмах («Место встречи изменить нельзя» и «Маленькие трагедии»); он продолжал сниматься в художественном кино (в 70-е за ним числились 6 фильмов, в трех из которых он сыграл главные роли); фирма грамзаписи «Мелодия» выпускала его миньоны, тиражи которых неоднократно допечатывались; он много гастролировал по стране с концертами (из 15 союзных республик в 70-е годы он побывал с концертами в восьми плюс посетил еще несколько автономий).

Если говорить о ранней смерти Высоцкого, то способствовала ей скорее не власть, а те люди, которые в конце жизни певца находились с ним рядом и нещадно эксплуатировали его, подталкивая к тому, чтобы давать по четыре концерта в день. Видимо, делалось это не случайно. Для обеих сторон это было верным средством заработать как можно больше денег. Высоцкому деньги были необходимы не только на житейские нужды, но и на наркотики, которые и тогда стоили недешево (с каждым годом принимаемые им дозы все увеличивались). Поэтому вполне вероятна версия, что кое-кому из администраторов певца была вполне удобна его наркомания – она подстегивала артиста на увеличение количества концертов. И

появление в гастрольном графике Высоцкого Дворцов спорта тоже может объясняться этим же: с этих концертов можно было снять большой «левый» доход (продавалось билетов большее количество, отчитывались за меньшее). Подобная практика получения «левых» доходов существовала в советской эстрадной среде всегда, однако именно при брежневском либерализме (а точнее, пофигизме) она достигла катастрофических размеров.

К концу жизни Высоцкого исчезли какие-либо препятствия для его выездов за границу. Эти вояжи по частоте своей превратились уже в некие загородные прогулки (с **1977 года** Высоцкий проводит за границей почти по шесть месяцев в году). Причем там он безо всякого труда записал несколько дисков-гигантов, которые ему запретили издать на родине (в том же **1977 году** во Франции вышли сразу три диска-гиганта). Издал он их без всякой цензуры – что хотел, то туда и включил. И эти диски потом советские граждане, бывшие за рубежом (в большинстве своем это были высокопоставленные партийные деятели и дипломаты), беспрепятственно привозили в Советский Союз. Здесь эти диски переписывались на магнитофонные ленты и распространялись по стране. Были эти записи у меня и у моих друзей. И мы слушали антисталинскую «Баньку по-белому», державную «Купола», бунтарскую «Разбойничью» и многие другие песни, которые «Мелодия» выпускать отказывалась.

Если бы советские власти захотели, то им не составило бы труда либо вообще пресечь, либо сократить до минимума поездки Высоцкого за рубеж. Сделать это было элементарно: например, расстроив брак артиста с Мариной Влади. Стоило чекистам через своих штатных сотрудников или тех же «агентов влияния» раскрыть глаза Влади на многочисленные амурные похождения Высоцкого, и звездный брак бы распался – Влади слишком гордая женщина, чтобы терпеть подобные измены. Однако даже намека на что-то подобное со стороны советских спецслужб сделано не было (как мы помним, Влади было выдано около 70 виз для въезда в Советский Союз).

А вот американское ФБР своего борца за правду, негритянского лидера Мартина Лютера Кинга, таким образом скомпрометировало, представив его как «аморального оппортуниста»: подсунуло его жене пленку, где певец якобы уличался в адюльтере. А спустя пять лет Кинга и вовсе убрали с помощью наемного киллера.

Не менее изощренно был скомпрометирован и другой «враг американского государства» – киноактриса Джин Сиберг (прославилась киноролью Жанны д'Арк). Эта актриса была одной из немногих американок с белым цветом кожи, которая числилась

в сторонницах организации «Черные пантеры». В **1970 году** американские спецслужбы распространили в прессе информацию о том, что Сиберг нагуляла ребенка от активиста «Черных пантер», хотя на самом деле отцом был другой человек – мексиканский актер, с которым она снималась в совместном фильме. Эта ложь стала поводом к душевному срыву со стороны Сиберг и попытке самоубийства с ее стороны. Врачам удалось ее спасти, но ребенка она потеряла, как и доверие к себе миллионов людей.

Но вернемся к Высоцкому.

К концу жизни артиста, на рубеже 70-х, его магнитофонные записи имелись чуть ли не в каждой третьей советской семье. Хриплый голос Высоцкого будоражил страну от края и до края, звуча в роскошных профессорских квартирах, обшарпанных коммуналках, малогабаритных «хрущобах», в палатках геологов и матросских кубриках. Несмотря на то что ни в одной из его песен не звучала конкретная дата, все они ассоциировались с современностью. Он с надрывом пел «Спасите наши души!», и все понимали, что речь идет отнюдь не о подводниках времен войны, а о жителях одной шестой части планеты, живущих при «развитом социализме». Он исполнял «Что за дом притих, погружен во мрак…», и все опять понимали – это не сказочный дом, а метафора, относящаяся к нынешним советским реалиям.

В 70-е годы советская пресса на Высоцкого уже не нападала, хотя поводов для этого у нее было не меньше, чем в 60-е. Выходило, что в **1968 году** ее заботило то, о чем поет Высоцкий, а теперь перестало. Но ведь суть песен Высоцкого с тех пор не то чтобы не изменилась, а стала еще острее, злободневнее. То ли власть их перестала бояться, то ли кому-то в ее рядах и в самом деле был удобен именно такой трибун с гитарой.

Один из немногих случаев конца 70-х, когда Высоцкому запретили концерты в пределах Советского Союза, произошел в Минске в августе **1979 года**. Случай был весьма симптоматичный. До этого Высоцкий в столице Белоруссии больших концертов никогда не давал, хотя с этой республикой у него были связаны приятные воспоминания: он немало сотрудничал с «Беларусьфильмом». Но это было еще в 60-е годы, когда слава Высоцкого только набирала свои обороты. А в 70-е его имя в партэлите республики, где, как мы помним, державников всегда было больше, чем в других союзных республиках, уже вызывало стойкие антисоветские ассоциации, поэтому ни о каких его концертах в Белоруссии и речи не шло. И даже когда летом 79-го «Таганка» все-таки приехала на гастроли в Минск, Высоцкий с концертами там выступать не собирался. Однако энтузиасты из

организации «БелНИИгипросельстрой» уговорили его дать несколько концертов в их учреждении. После этих выступлений Высоцкий пообещал приехать еще в конце августа. Но во второй свой приезд он сумел дать только два концерта, после чего власти города запретили ему выступать.

Как выяснилось, власти не знали о концертах Высоцкого, иначе запретили бы их сразу же. Поэтому, едва Высоцкий покинул Минск, как организаторов его выступлений привлекли к уголовной ответственности и одного из них, Льва Лисица, приговорили к весьма внушительному сроку – 8 годам тюрьмы. Как пишет один из свидетелей тех событий: «Для меня всегда оставалось загадкой – исключительно суровый приговор Лисицу. Ведь ничего крамольного мы не делали, денег в карман не брали…» В том-то и дело, что дело было совсем не в деньгах, а в политике. Белорусские державники хотели наглядно продемонстрировать всему миру (а о суде над Лисицем Запад оперативно оповестил «Голос Америки»), что кумирам западников в их республике ничего не светит.

Чуть раньше белорусского случая произошел еще один неприятный для Высоцкого инцидент, когда его «лягнули» его же коллеги по искусству. В своем моноспектакле «Мелочи жизни» выпуска **1978 года** (автор Аркадий Хайт) Геннадий Хазанов исполнял целую серию пародий на популярных советских артистов: Аркадия Райкина, Аллу Пугачеву, Льва Лещенко и др. Была там и пародия на Владимира Высоцкого, которая оказалась самой резкой из всех, звучащих в спектакле. Речь в ней шла о злой черепахе, которая исполняла следующие куплеты:

Я – озлобленная черепаха!
Ненавижу людей,
Люди – хуже зверей!..
Засосало меня!
Я живу, все кляня,
Просто белого света не вижу!
Я не вижу семью!
Я в болоте гнию,
А жена загнивает в Париже!..

Говорят, Высоцкий, узнав в этой черепахе себя, обиделся на эту пародию и даже звонил домой Хазанову, чтобы объясниться. А на одном из своих концертов Высоцкий назвал эту пародию омерзительной, а ее авторов людьми отвратительными. Что двигало авторами пародии, сказать трудно. То ли это был заказ определенных сил «пригасить» славу Высоцкого, которая к тому

моменту достигла огромных масштабов. То ли авторы таким образом хотели создать своему спектаклю дополнительную рекламу – ведь критиковать Высоцкого считалось верхом геройства. А, может, все дело было в истинной убежденности авторов в том, что певец, долгие годы хрипя о загубленных душах, расстрелянных волках, обитателях психушки на Канатчиковой даче, пожарах над страной и т. д. и т. п., явно перебарщивает в своем антипафосе, уподобляясь по сути тем, кто с таким же усердием дерет свои глотки у микрофонов в противоположном раже – восхваляя власть.

Вообще в интеллигентской среде принято воспринимать нападки, которые испытывали на себе такие артисты, как Высоцкий или Райкин, исключительно как зло. И в самом деле, они попортили им много крови, стоили многих нервов. Но ведь есть и другая сторона этой медали: не будь этих «пота и крови», эти артисты вряд ли смогли бы стать теми, кем стали – кумирами миллионов людей. По этому поводу хочу привести слова уже упоминаемого выше кинорежиссера А. Михалкова-Кончаловского, который является ровесником Высоцкого и, как и он, тоже достаточно натерпелся от цензуры (в **1980 году**, спасаясь от нее, даже уехал работать в США):

«Как ни странно, отсутствие абсолютной свободы и наличие цензуры создает достаточно благоприятные условия для художников… У космонавтов, лишенных в полете земного притяжения, из костей выходит кальций, они не могут заниматься спортом. Нужно давать мускулам нагрузку, поднимать тяжести. Наличие цензуры создает мускулы в художнике…»

Возвращаясь к Высоцкому, можно смело утверждать, что давление цензуры на него во многом и создало те самые «мускулы», которые позволили певцу стать настоящим песенным Атлантом. Сегодня у нас нет никакой цензуры, и результат мы видим обратный – нет артистов, равных по своему таланту Владимиру Высоцкому, Аркадию Райкину. А те кумиры прошлого, которые когда-то владели умами миллионов и благополучно дожили до сегодняшних дней, перестали нас удивлять. Их накачанная в советские годы «мускулатура» в сегодняшнее бесцензурное время попросту сдулась.

Высоцкий умер в **июле 1980 года**, не дожив всего лишь четырех месяцев до выборов нового президента США. Почему я вспомнил об этом? Дело в том, что именно эти выборы положили конец правлению в Белом доме либералов-демократов и привели к власти правого консерватора-республиканца Рональда Рейгана, который провозгласил у себя на родине курс на державность (запретил либералам поносить родину и даже изъял из школьных

библиотек 600 наименований книг, где критиковалась политика Штатов в разные годы, в том числе и во время вьетнамской войны), а в международных делах взял на вооружение самый махровый антисоветизм. В первые четыре года его правления отношения между нашими странами испортились настолько сильно, что это напомнило печальной памяти времена карибского кризиса или правление апологета «холодной войны» Трумэна. Все это и стало поводом к тому, чтобы и в Советском Союзе власть вынуждена была поддерживать уже не западников, а державников. И когда осенью **1982 года** в Кремле воцарится поборник либералов Юрий Андропов, его либерализм претерпит существенные изменения. Он столь энергично возьмется «закручивать гайки», что не поздоровится всем: и махровым коррупционерам, и либеральным интеллигентам типа Юрия Любимова. А вот простой народ все начинания Андропова встретил с огромным энтузиазмом, поскольку брежневский пофигизм (или либерализм) достал внизу буквально всех.

Любимовская трактовка судьбы и творчества Высоцкого четко ложилась в ту концепцию, которая была выгодна западникам: дескать, покойный всю жизнь боролся с советской властью и погиб в этой борьбе в сравнительно молодом возрасте, в 42 года. Так на свет рождалась новая мифология, которая станет фундаментом для прихода к власти генсека-либерала Михаила Горбачева.

Глава пятнадцатая
От съемки к съемке

В свое время художник «Таганки» Давид Боровский однажды заметил: «У Любимова фантастическая память. Но память на отрицательное». Эта тенденция находить в окружающей его действительности исключительно плохое с конца 70-х приобрела у Любимова еще более ярко выраженные формы.

После нападок в «Правде» в **1978 году**, запрета спектакля «Турандот, или Конгресс побелителей» и цензурных претензий к «Дому на набережной» Любимов стал еще злее, чем это было ранее. Он рад был любой возможности вдарить по ненавистной ему власти со всей силой. Поэтому спектакль «Владимир Высоцкий» явился для него как нельзя кстати. Он мог стать той мощной дубинкой, которой Любимов собирался колотить власти сколь угодно долго, изображая из себя перед общественностью не только Учителя, который чтит память своего покойного Ученика, но и борца с тоталитарным режимом (обещание Любимова сыграть спектакль всего один раз, судя по всему, было всего лишь уловкой со стороны режиссера с целью заставить власть заглотнуть наживку: как говорится, коготок увяз – всей птичке пропасть).

В начале **1981 года** начались репетиции спектакля, которые шли параллельно репетициям другого творения Юрия Любимова – «Три сестры» А. Чехова. Как мы помним, Любимов не слишком жаловал пьесы Чехова, но здесь внезапно решил изменить своим привязанностям. Почему? Потому, что от Чехова в этом спектакле мало что осталось – только внешний антураж, а идеи были исключительно любимовские. И главным смыслом спектакля было разоблачение «казарменного социализма». А. Гершкович пишет:

«В „Трех сестрах“ Театр на Таганке самым категорическим образом отказался от традиционной чувствительности, от прекраснодушия в сценическом истолковании Чехова. Театр восстает против традиции показывать гуманизм Чехова „под Горького“, как мечтательство, навевающее людям „сон золотой“, затуманивающее рассудок поисками „правды святой“. Для таганковских „Трех сестер“ образ Москвы не более как метафора несбыточности их мечтаний об иной, деятельной, свободной жизни, вряд ли скоро осуществимой в российской реальности. „Три сестры“ на „Таганке“ – не по-женски жесткий, мужской, я бы сказал, солдатский спектакль. Недаром в нем преобладает цвет

серых суконных шинелей, который так контрастирует с милой, почти сусальной очаровательностью выведенной в нем живой, златоглавой, натуральной Москвы…»

А. Смелянский пишет о том же: «В чеховских „Трех сестрах“ Любимов впишет дом Прозоровых в контекст армейской казармы. Это была даже не казарма, а солдатская уборная, сфера сцены была обрамлена какими-то подозрительно грязными стенами с желтоватыми подтеками. В центре сцены соорудят что-то вроде эстрады. Режиссер посадит чеховских офицеров смотреть „Три сестры“. На слова Маши: „Человек должен быть верующим или искать веры, иначе жизнь его пуста“, Любимов раздвинет стену театра (спектакль шел в только что отстроенном новом здании, которое позволяло и такой спецэффект) – и мы увидим кусочек старой Москвы, церковь, автомашины и пешеходов, не знающих, что они стали частью чеховского спектакля.

Наша жизнь была вписана в чеховский мир резко, бесцеремонно и вызывающе…»

Напомню, что на дворе **1981 год** – пик того периода в жизни СССР, который получил название «застоя». Однако был ли «застой» столь зловещ и беспросветен, как думалось Любимову, да и многим деятелям из числа творческой интеллигенции? Не сгущали ли они краски? Тот же Любимов, к примеру, мастерски умел это делать. Например, спектакль «Дом на набережной» (**1980**) он поставил таким образом, что даже такой уравновешенный человек, как Анатолий Эфрос, был буквально раздавлен его атмосферой. Как пишет А. Смелянский:

«Ощущение невыносимой спертости жизни правило спектаклем. Помню Анатолия Васильевича Эфроса, пришедшего на репетицию в МХАТ после просмотренного им „Дома на набережной“. Далекий от Любимова, чуждый его социальной жестикуляции, он был сломлен, угнетен и подавлен этим зрелищем. Видимо, спектакль действовал на том неотразимом, если хотите, физиологическом уровне, обращенном к подсознательной памяти любого человека, открывавшего зарешеченную дверь нашего лифта…»

Была ли в советском обществе образца начала 80-х «невыносимая спертость жизни»? Это для кого как. Например, если взять меня, которому на момент «Трех сестер» было 20 лет, то да. Я тогда в силу своего возраста был настроен радикально и считал, что наше государственное устройство надо кардинально менять. Что на том же Западе происходит настоящая жизнь, а у нас одна имитация. А вот мои родители считали, что им всего вполне хватает: у них была нормальная работа, приличная зарплата, которая равнялась примерно 250–300 рублям на двоих

и каждый год повышалась на 10–15 рублей (в среднем советский рабочий получал за час работы цену 35 буханок хлеба или 30 литров бензина марки АИ-93). Этой зарплаты моим родителям вполне хватало, чтобы содержать себя и еще трех детей (кроме меня, у них были еще двое сыновей, которые были ненамного моложе: один на два года, другой на пять).

У моих родителей, как и у большинства советских людей, имелись и свои претензии к власти. Например, им не нравилось, что государством руководит престарелый и больной Брежнев, который никак не хочет уступать место своим молодым соратникам, не нравилось существование дефицита на некоторые товары массового спроса и т. д. Но все эти недостатки перекрывались в их сознании теми достижениями, которые имелись в Советском Союзе. Например, СССР начала 80-х был одной из стран, где больше всего строилось жилья. Наша семья до лета **1977 года** жила в коммуналке, но потом получила от государства бесплатно трехкомнатную квартиру в Орехово-Борисове. И таких, как мы, в стране были миллионы.

Мои родители принадлежали к рабочему классу, а Юрий Любимов и К° к творческой интеллигенции. Если сравнить уровень жизни двух этих категорий населения, то контраст будет разительным. Мои родители на двоих получали 250–300 рублей, а люди типа Любимова в месяц имели возможность зарабатывать несколько тысяч рублей, ставя свои произведения не только у себя на родине, но и за границей. Они имели более комфортабельное жилье (Любимов, например, жил в знаменитой «высотке» на Котельнической набережной и разъезжал по Москве на иномарке – «Ситроене»), могли беспрепятственно покупать товары из разряда дефицитных по блату (по Райкину, «через заднее крыльцо») и т. д. и т. п. Чего им еще не хватало?

Ответ обычно приводится один и тот же: «духовной жаждою томим». Однако в своей критике духовной жизни советского общества многие из этих критиков явно зашли слишком далеко. Бесспорно, сама власть много сделала для того, чтобы изрядно подпортить свой имидж в глазах населения. Однако и с духовных пастырей общества тоже вину снимать нельзя: они очень сильно постарались, придав этой власти не просто отрицательный, а поистине демонический образ. Причем кто-то из них делал это из лучших побуждений, а кто-то как откровенный провокатор, давний и лютый ненавистник всего советского.

Однако вернемся в год **1981-й**.

Из двух новых спектаклей «Таганки» Леонид Филатов был занят только в одном – во «Владимире Высоцком». Больше потянуть он не мог, поскольку продолжал оставаться одним из

самых востребованных актеров советского кинематографа. Так, в начале года он был утвержден на роль в новом кинопроекте: в фильме «Ярослав Мудрый».

Это была совместная постановка киевской киностудии имени Довженко и «Мосфильма». Картина была госзаказом, приуроченным к 1500-летию Киева и должна была на историческом материале показать, что имелись в истории страны периоды, когда воля одного человека могла объединить терзаемую межплеменными страстями страну. Речь в фильме шла о первой половине XI столетия, когда после смерти князя Владимира киевский престол завоевал один из его сыновей – Ярослав, который сумел не только объединить Русь, но и, одержав ряд побед над внешними врагами, обезопасил ее южные и западные границы.

Режиссером фильма выступил Григорий Кохан, который прославился 10-серийным телесериалом «Рожденная революцией» (**1977**), удостоенным Государственной премии СССР. Актерский состав был почти весь украинский, не считая нескольких актеров, в том числе и нашего героя. Причем поначалу роль воеводы Твердислава должен был тоже играть украинец – Михаил Голубович, однако в самый последний момент его кандидатура была забракована и роль отдали Леониду Филатову, как одному из самых раскручиваемых актеров «Мосфильма». Кроме него, Москва делегировала в картину следующих актеров: Николая Дупака в роли Путяты (Дупак в ту пору был директором Театра на Таганке), Вацлава Дворжецкого в роли Илариона, а также Петра Вельяминова (князь Владимир) и Татьяну Кондыреву из «Щуки» (Любава).

Поскольку роль у Филатова была не главная и насчитывала всего 8 съемочных дней, то его постоянного присутствия в Киеве не понадобилось: он съездил туда всего один раз и отснялся во всех тамошних эпизодах (Твердислав в лагере печенегов; гибель Твердислава). Фильм начали снимать в середине **февраля** под городом Обуховом, где была построена большая декорация древнего Киева. С **19 марта** по **17 апреля** съемки переместились в павильоны «Мосфильма», где Филатов бывал уже чаще.

Аккурат в это же время Центральное телевидение показало очередную работу с участием Филатова – телеспектакль «Выстрел» по А. Пушкину, где наш герой играл центральную роль – Сильвио. Критика встретила эту постановку очень тепло, о чем свидетельствовала масса положительных публикаций как в центральной, так и республиканской прессе. И большое место в этих статьях отводилось именно Филатову.

Тем временем подоспели съемки еще в одном телефильме,

где у Филатова была уже главная роль, а режиссером ее был друг нашего героя Константин Худяков. Речь идет о фильме «С вечера до полудня» по пьесе Виктора Розова, где Филатов сыграл тренера Кима Жаркова – честного и принципиального человека. С первого взгляда это вроде бы неудачник: он не смог достичь больших успехов в спорте, от него ушла жена-красавица (эту роль играла Наталья Фатеева). Однако на самом деле это тот самый тип человека, на котором и держалось советское общество. Больше всего на свете герой Филатова не любит людей, которых он называет «всадниками», – это те, кто, «оседлав коня, лупят во весь свой собственный карьер и не видят, куда его лошадь ставит копыта. Куда и на кого». Киму тоже приходится делать трудный выбор: удержаться в своей привязанности к сыну от возможности стать «всадником», распорядившись чужой судьбой.

Роль Кима Жаркова станет одной из лучших в послужном списке актера Филатова. Критик М. Левитин напишет о ней следующее: «Страстный, до горечи откровенный разговор о современности и современнике состоялся у Филатова в фильме „С вечера до полудня“. Здесь он сыграл роль Кима Жаркова, центральную в картине. Худой, нервный, с печатью неизгладимой вечной усталости на выразительном и аскетичном лице, герой Филатова поначалу сдержан, спокоен, погружен в себя. Его движения вялы, голос негромок и тускл. И все же с первого взгляда безошибочно угадываешь, что спокойствие Кима внешнее, что погруженность в себя ничего общего не имеет с сентиментальной расслабленностью, что его сдержанность в любой момент может взорваться, обнаружив мятущуюся, израненную и обиженную душу.

Гордость, неумение и нежелание поделиться своей бедой не позволяют Киму расслабиться и публично клясть свою судьбу. В вечной гонке по дорогам жизни он не преуспел, не выбился – шутка ли, подавал надежды, участвовал в чемпионатах, а стал всего-навсего тренером! Брошенный муж, брат одинокой, стареющей, бесплодно рвущейся к счастью сестры, сын бездарного писателя, Ким мог бы и обозлиться на весь белый свет. Мог бы… Но Ким – отец. И как много, как невероятно много значат для него простые и великие эти слова – отец и сын!

Шестнадцатилетний Алька – это будущее Кима, его продолжение, его ответ на неудачи, его расплата с жизнью, его состоявшийся спортивный рекорд. И потому с такой яростью, так самозабвенно отстаивает он свое отцовское, человеческое право на сына, каждое упоминание о бросившей его жене, матери Альки, воспринимая как покушение на последнее, что оставила ему жизнь. Тут уже нет сдержанности, спокойствия и

рассеянности. Он озлоблен, груб и несправедлив в своем праведном гневе.

Ким учил сына быть самим собой, а это великое и трудное счастье, самая достойная человека роль. Учил не быть «всадником» – не ломиться к искомой цели по головам и спинам людей, не гнаться, не обгонять, не участвовать в бессмысленной и жестокой гонке за призрачным, недостойным человека благополучием, построенном на горе, на одиночестве, на разрушенных судьбах и больных сердцах – таких, как он, как его сестра…

Какая тяжкая это ноша, как сложно дается она каждому в наш непростой, лихорадочный век, Филатов показывает в одной из последних сцен фильма, когда его герой с железной непреклонностью поставлен перед выбором. Бороться за себя и не отпускать сына на каникулы с матерью. Или, рискуя потерять сына, как неотъемлемое свое достояние, как последнюю свою надежду, позволить ему все-таки идти по жизни самостоятельно.

Ярость и агрессивность сменяются вдруг спокойствием и уверенностью в себе. Решительный жест. Твердый голос. Добрые, понимающие глаза: «Мы так решили, уезжай». Ким и тут, на последней дистанции, не изменит своему правилу и закону – не быть «всадником», не строить свое благополучие на неудачах и обидах других. И, может быть, в этом как раз и состоит главная, решающая жизненная победа, его непревзойденный душевный рекорд.

Исполнение Филатовым роли Кима обнаружило в актере умение увидеть и показать в эпизоде судьбу, в судьбе – течение жизни, стремление обнаружить глубину человеческой психики и мысли, определенность и страстность гражданской позиции…»

Режиссер фильма К. Худяков так вспоминал о работе над ним: «Работать над фильмом было одно наслаждение. Съемочная группа опережала все графики работы. Не было проблем, сколько метров пленки в день снимать. Мы построили этот Дом, где жили герои, мы разобрали пьесу, как будто это была наша жизнь…»

Тем временем продолжались и съемки «Ярослава Мудрого». Закончив работу в Москве, съемочная группа вернулась в Обухов, где работала до **1 августа**. После чего съемки фильма были завершены.

За роль воеводы Твердислава, которая уместилась в 8 съемочных дней, наш герой удостоился гонорара в 1100 рублей. Неплохая сумма, если учитывать, что всего лишь год назад, во время работы над главной ролью в киевском фильме «Женщины шутят всерьез», он за месяц съемок получил сумму всего на 300 рублей больше. А все потому, что тот фильм проходил как

рядовой, а этот – как государственный заказ.

Не успел Филатов отсняться в «Ярославе Мудром», как тут же подоспело утверждение на роль еще в двух фильмах. Причем в обоих это были главные роли. Речь идет о картине ленинградского режиссера Ильи Авербаха «Голос» и судебно-детективной драме Константина Ершова с киностудии Довженко «Грачи». Однако съемки фильмов начнутся чуть позже, а пока Филатов оказался с головой вовлечен в другие события – выпуск спектакля «Владимир Высоцкий».

Глава шестнадцатая
Скандальный «Высоцкий»

Ситуация вокруг этой постановки продолжает сохраняться весьма напряженной. И немалую роль при этом играют события международной жизни. В **январе 1981 года** к власти в Белом доме пришел Рональд Рейган. Его приход был не случаен. В последние несколько лет в США правили демократы, которые до боли напоминали наших доморощенных российских либералов образца горбачевской перестройки и последующей эпохи Ельцина. Они также были больны «пораженчеством», денно и нощно отыскивая у своей несовершенной власти самые больные мозоли и давя на них со всем остервенением. Разоблачения таких силовых ведомств, как ЦРУ, ФБР и Пентагон, были главными темами большинства американских газет при президенте Джимми Картере. Также демократы упражнялись в разоблачении итогов вьетнамской войны, которую они называли «позорным пятном в американской истории». Правильно, в общем-то, говорили, но когда эта тема на протяжении нескольких лет затмевает собой все остальные, то миллионы простых американцев невольно начинает мучить вопрос: ну сколько же можно об одном и том же?

В итоге к началу 80-х либералы-демократы настолько осточертели большинству простых американцев со своими разоблачениями, что они избрали республиканца Рональда Рейгана, даже не посмотрев на то, что тот был уже староват – ему шел 71-й год. Но ему простили его почтенный возраст, надеясь, что он изменит в лучшую сторону вектор развития страны. Как писал редактор журнала «Харперс» Лэфем: «В отличие от президента Джимми Картера, таким замогильным голосом вещавшего о кончине „американской мечты“, господин Рейган дал надежду на светлое будущее…»

Рейган резво взялся за дело, причем первое, что он сделал, – обозначил перед американцами конкретного врага. Им стал Советский Союз. Уже через 9 дней после своего въезда в резиденцию американских президентов Рейган выступил с весьма воинственной речью по адресу СССР. Он заявил, что не знает «ни одного лидера Советского Союза со времен революции и включая нынешнее руководство страны, который бы не заявлял, и притом не раз, на различных коммунистических съездах, что их целью должно быть содействие мировой революции и создание единого социалистического или коммунистического государства». Кто бы

ни вступал в договорные отношения с СССР, продолжал Рейган, должен всегда помнить, даже в условиях разрядки, что для советских лидеров «единственно морально оправданным является только то, что способствует реализации их целей», и что «они резервируют за собой право совершать любое преступление, лгать и обманывать». Как писали американские газеты, ни один из американских президентов со времен ястреба «холодной войны» Гарри Трумэна не допускал таких грубых высказываний в отношении советских лидеров.

Напряженные отношения Кремля с США, а также с их союзниками в Западной Европе заметно осложнили положение советских западников. В итоге под большим вопросом оказалась и премьера спектакля «Владимир Высоцкий». В начале **июля 1981 года** Юрий Андропов пишет в ЦК КПСС записку следующего содержания:

> «СЕКРЕТНО ЦК КПСС
>
> О возможных антиобщественных проявлениях в связи с годовщиной смерти актера Высоцкого.
>
> По полученным от оперативных источников данным, главный режиссер Московского театра драмы и комедии на Таганке Ю. Любимов при подготовке нового спектакля об умершем в 1980 году актере этого театра В. Высоцком пытается с тенденциозных позиций показать творческий путь Высоцкого, его взаимоотношения с органами культуры, представить актера как большого художника – «борца», якобы «незаслуженно» и нарочито забытого властями.
>
> Премьера спектакля планируется **25 июля** сего года, в день годовщины смерти Высоцкого.
>
> В этот же день неофициально возникший «Комитет по творческому наследию Высоцкого» при театре на Таганке (Ю. Любимов, администратор В. Янклович, художник Д. Боровский, актер МХАТа В. Абдулов и другие) намеревается провести мероприятия, посвященные памяти актера, в месте его захоронения на Ваганьковском кладбище в г. Москве и в помещении театра по окончании спектакля, которые могут вызвать нездоровый ажиотаж со стороны почитателей Высоцкого из околотеатральной среды и создать условия для возможных проявлений антиобщественного характера».

Ознакомившись с этой запиской, в ЦК КПСС погрузились в раздумья, пытаясь решить, как поступить. Тем временем Любимов продолжает раскручивать пружину противостояния все сильнее.

15 июля в театре проводится репетиция спектакля, на которую специально приглашаются зарубежные дипломаты, представители иностранной прессы, радио и телевидения. Последние записывают происходящее на видеопленку. Видно, Любимов не уверен, что премьеру не запретят в самый последний момент, поэтому хочет подстраховаться. Когда в горкоме партии узнали об этом, там, естественно, возмутились и попытались воззвать к партийной совести Любимова. Но это изначально было зряшное дело, поскольку на самом деле Любимов хоть и владел партийным билетом с **1953 года**, однако настоящим коммунистом никогда не был (помните, он признался, что в партию его чуть ли не силком затащили старшие товарищи).

Узнав, что городские власти собираются прислать в театр очередную приемную комиссию, Любимов предпринимает еще один шаг в попытке добиться премьеры спектакля. **17 июля** он звонит лично Андропову. Первое, что сделал шеф КГБ, это спросил: «Почему вы обращаетесь ко мне, а не к министру культуры?» Любимов ответил: «К нему обращаться бесполезно. К тому же этот вопрос все равно перейдет в ваше ведомство». Как мы знаем, Любимов не ошибся: вопрос со спектаклем «Владимир Высоцкий» давно был в поле зрения КГБ. Естественно, Андропов об этом Любимову не сказал, поскольку был весьма изощренным царедворцем. Все годы своего пребывания на посту председателя КГБ он симпатизировал западникам, в том числе «Таганке» и Высоцкому, и весьма умело этим пользовался в своих оперативных играх с европейскими левыми. Но сейчас, когда ситуация в мире резко изменилась, от шефа КГБ требовалось проявлять минимум либерализма и максимум жесткости. Однако даже в этой ситуации он пытался сделать все возможное, чтобы его подзащитные не оказались один на один со своими идеологическими оппонентами. Поэтому Андропов пообещал Любимову поддержку. Он заявил: «Я с вами разговариваю как товарищ. Называю вас „товарищ Любимов“. Я думаю, ваши аргументы убедительны. Но я прошу вас сделать все возможное, чтоб избежать скандала. Потому что сочетание трех факторов: „Таганки“, Высоцкого и вас – чрезвычайно опасное сочетание. Это в том смысле, чтоб не было Ходынки, чтоб это все не обернулось против вас…»

В итоге благодаря вмешательству Андропова городские власти были поставлены перед фактом, что спектакль «Владимир Высоцкий» должен быть сыгран. И когда **21 июля** делегация Главного управления культуры Мосгорисполкома во главе с заместителем начальника отдела театров и концертной работы В. Самойленко отправилась в «Таганку», это был уже чисто

формальный визит. То есть в театр прибыла змея без жала. О чем наглядно говорит стенограмма этой встречи. Поскольку на ней присутствовал и герой нашей книги Леонид Филатов, позволю себе процитировать некоторые отрывки из стенограммы этой беседы.

В. Самойленко: «Мы считаем, что основная идея поэтического представления остается прежней: конфликт поэта с обществом, отсутствие гражданской позиции у поэта и данного вечера. Об этом мы говорили неоднократно, заявляем об этом и сейчас. Естественно, мы не рекомендуем это для показа.

Поскольку Юрий Петрович говорил о том, что показ представления 25 июля – внутреннее дело театра, и поручился за то, что этот вечер пройдет нормально, – в соответствующих инстанциях вами, Юрий Петрович, было об этом заявлено. Поскольку это внутренний вечер, вы должны поступать так, как вам подсказывает ваша партийная совесть, ваша должность главного режиссера театра, художническое ваше назначение. Поэтому, если вы считаете возможным продолжать работу, продолжайте. Мы рассматриваем это с позиций, которые были высказаны вам в субботу 18 июля в Министерстве культуры. Наше мнение не изменилось. Театром была проведена доработка, что-то ушло, что-то нет, общее ощущение осталось прежним. Поэтому дальше работать так, как вы считаете нужным, мы не рекомендуем…»

Н. Губенко: «А каковы все-таки более точные аргументы? Юрий Петрович очень немногословен с нами в передаче существа разговоров после встреч с вами, и труппа хочет знать».

Здесь позволю себе небольшое личное отступление. Все годы руководства «Таганкой» Любимов часто вызывался «на ковер» к властям: и в Министерство культуры, и в горком, и в ЦК партии. Часто после этих походов он собирал труппу и делился с актерами своими впечатлениями об этом. Говорил и в самом деле не много, но весьма изобретательно: себя представлял в образе жертвы, а чиновников рисовал исключительно как тупых и монстрообразных людей с одной извилиной в мозгу. «Они выкручивают мне руки и душат своими запретами», – вещал Любимов. Актеры охотно верили своему Учителю и тут же заражались от него праведным гневом по отношению к «душителям свободы». Это была игра в одни ворота: в ворота чиновников, среди которых всякого люда хватало, в том числе и держиморд. Но были и другие: те, кто почти 20 лет покровительствовал Любимову, кто закрывал глаза на его художества и лишь для проформы грозил ему пальчиком, вместо того чтобы один раз приложить так, чтобы на всю жизнь

запомнил. Ведь «приложили» же они Анатолия Эфроса, хотя тот заслуживал этого гораздо меньше, чем Любимов. Но вернемся к стенограмме.

В. Самойленко: «Мы считаем, что на данном вечере поэт выступает однобоко, что основной сюжет строится на конфликте поэта с обществом. Мы считаем, что нет гражданской позиции поэта. Вот вкратце то, что можно сказать».

Л. Филатов: «А как расшифровать это понятие „гражданская позиция“, ее отсутствие в вечере? Мы, наоборот, считаем, что то, что мы выбирали из его творчества, как раз гражданственно».

Ю. Любимов: «Посильно сокращены 10 страниц текста. Я выполнил все, что товарищи требовали… Но у вас превратное представление о мире художника, вы люди некомпетентные, чтобы решать вопрос о крупном русском поэте. Говорить поэтому я буду на другом уровне. Более того, я напишу письмо и пошлю его в Политбюро…»

В. Самойленко: «Только не надо угроз… Поскольку вы считаете вечер памяти поэта делом театра, поступайте так, как вам велит совесть – ваша гражданская совесть».

Н. Губенко: «Вы облегчили нам задачу. Значит, мы имеем право делать этот вечер?»

В. Самойленко: «Я так сказал».

Л. Филатов: «Это мнение можно считать вашим личным или это мнение тех, кого вы представляете?»

В. Самойленко: «Это наше общее мнение».

Ю. Делюсин (доктор исторических наук): «…Если сказать о своем индивидуальном мнении, то я бы сказал, что спектакль очень гражданствен. Он показывает Высоцкого как мыслителя, философа, глубоко и остро обнажившего те теневые стороны нашей жизни, бороться с которыми призывает нас наша партия…»

А. Бовин (журналист газеты «Известия»): «Нельзя согласиться с тем, что главная тема спектакля – это конфликт поэта с обществом. Мне как раз кажется, что его главная тема – соединенность судеб. Потому что судьба нашего общества драматична. Здесь были лагеря, война, культ личности, послевоенные сложности и т. д. И приблатненные песни – это тоже судьба нашего общества, пережившего все эти трагические повороты. Песни Высоцкого, его стихи отразили все эти этапы. Конечно, не все у него было благополучно, все мы это знаем прекрасно, и все это неплохо отражено в спектакле. В этом смысле спектакль очень точен, потому что не пытается сделать поэта розовым, изобразить его просто на манер шансонье, а показывает его сложную, противоречивую судьбу, отражающую сложность и противоречивость нашей истории…»

Л. Филатов: «В свои 28 лет вы считаете себя (обращаясь к Самойленко) настолько умным, что не считаете нужным, приличным и интеллигентным послушать то, что говорят писатели, знатоки искусства».

Ю. Любимов: «Учитесь, дорогой заместитель начальника, хотя бы на том, что вы сейчас слышите, и выучитесь, пожалуйста, если вы хотите с нами работать. Вы неправильно себя ведете…

Вы видели, как хоронил его (Высоцкого. – **Ф.Р.**) народ? Или и это проглядели? Вот почему у меня не выдерживают нервы, и я говорю заместителю начальника: «Если не хотите с нами разговаривать, уходите». Я ведь вижу, что он не понимает. Может быть, я нехорошо себя веду, но он ведет себя совсем неприлично. Ему бы в другом месте работать, а не в искусстве».

Л. Филатов: «Я не могу все-таки понять формулировки – отсутствие гражданской позиции. Поскольку вы представляете в данный момент соответствующие инстанции, можете ли прямо ответить на этот вопрос?»

В. Самойленко: «Я сейчас отвечать вам не буду. Мы говорили с Юрием Петровичем в субботу».

Самойленко и другие товарищи из Управления уходят из кабинета.

Н. Губенко: «Зря вы уходите от разговора по существу».

Накануне **25 июля 1981 года** ЦК КПСС разрешил «Таганке» сыграть премьеру спектакля «Владимир Высоцкий». Но только один раз, то есть без включения его в репертуар. Спектакль прошел под строжайшим контролем со стороны властей: у театра были выставлены два кордона милиции и пришедшим на спектакль зрителям, прежде чем пройти в театр, нужно было показать милиции паспорт и билет на спектакль.

Через пять дней, **29 июля**, из МГК КПСС в ЦК КПСС пришла записка «О вечере памяти Высоцкого в Московском театре драмы и комедии на Таганке». В ней сообщалось:

«В соответствии с поручением МГК КПСС информируем о проделанной Московским городским комитетом партии, Ждановским РК КПСС, Главным управлением культуры Мосгорисполкома работе в связи с организацией главным режиссером Московского театра драмы и комедии на Таганке т. Любимовым Ю. П. вечера памяти В. Высоцкого.

…По мнению главка культуры общая композиция представляла идейно порочную направленность материала и искажала жизнь и творчество В. Высоцкого.

РК КПСС, Главным управлением культуры проводились неоднократные встречи и беседы с руководством театра… его главным режиссером, коммунистом Ю. Любимовым, на которых

обращалось внимание на необходимость совершенствования литературного материала, предполагаемого к показу на вечере.

В беседах высказывались рекомендации по уточнению идейно-художественной направленности и смыслового звучания ряда стихов и песен поэта, представленных в композиции, указывалось на тенденциозность и одностороннее отображение творчества В. Высоцкого, его нравственных и духовных исканий, искусственное «выявление» конфликта поэта с существующей действительностью.

Руководству театра предлагалось заменить отдельные стихи и песни В. Высоцкого… Из 24 стихов, по которым сделаны замечания, т. Любимовым было заменено лишь 6. Кроме того, им было добавлено еще 23 новых стихотворения. При этом концепция спектакля не претерпела изменения, идейно-художественная ее направленность осталась прежней…

Присутствовавшие на беседе «друзья театра» – политический обозреватель газеты «Известия» А. Бовин, писатели Б. Можаев и Б. Окуджава, критики Р. Кречетова, Р. Беньяш и другие дали высокую оценку композиции. А. Бовин, например, сказал: «Я не театровед и не критик, занимаюсь вопросами международной проблематики. Мне кажется, что здесь нет конфликта поэта с обществом. Здесь очень точно отражена сложность и противоречивость нашей истории». Б. Можаев: «Это конфликт начальства с поэтом, но не с обществом… В обществе сложилось определенное мнение о поэте, и театр пытается восстановить его настоящее лицо». Вечер состоялся **25 июля** т. г. в 19 часов в помещении Московского театра драмы и комедии на Таганке. На нем присутствовали около 600 приглашенных зрителей.

Принятыми МГК КПСС, РК КПСС, Управлением КГБ по г. Москве и Московской области, Главным управлением внутренних дел Мосгорисполкома мерами на кладбище, в театре и его окружении был обеспечен надлежащий общественный порядок.

Секретарь МГК КПСС Р. Дементьева.

Ознакомились: М. Суслов, М. Зимянин».

В либеральной среде принято подобного рода документы воспринимать исключительно с негативной стороны. А если постараться взглянуть на них с иной точки зрения, с государственной? Правы ли были авторы документа, когда утверждали, что спектакль «тенденциозно и односторонне отображает творчество Высоцкого»? Абсолютно правы, поскольку в интерпретации Любимова и К° именно так все и выглядело. В нем сознательно выпячивался конфликт Высоцкого с бюрократическим аппаратом, причем этот конфликт специально изображался в гипертрофированном виде. В спектакле не

упоминалось о том, что этот же самый аппарат давал разрешения Высоцкому сниматься в кино (31 фильм), выпускать пластинки, выступать с концертами во многих союзных республиках, ездить за границу и т. д. и т. п. То есть односторонность в изображении событий в спектакле определенно присутствовала. Другое дело, что аппаратчикам надо было более аргументированно излагать свои претензии, в таком случае Любимову и К° было бы гораздо труднее водить общество за нос. Хотя в 81-м ситуация достигла той точки, когда общество было уже целиком на стороне таганковцев, а не аппарата, который по причине своей идеологической зашоренности давно упустил контроль над ситуацией.

Глава семнадцатая
Обаятельный бандит

Тем временем работу в театре Леонид Филатов продолжает совмещать со съемками в кино. Осенью 81-го он одновременно снимался сразу в двух фильмах. Как мы помним, это были «Голос» и «Грачи».

Обе картины были из современной жизни. В «Голосе» Ильи Авербаха речь шла о молодой киноактрисе Юлии Мартыновой, которая тяжело больна (у нее обнаружили лейкемию) и ей осталось сыграть всего одну роль. Она это знает и делает все возможное, чтобы довести начатую работу до конца. Роль актрисы играла коллега Филатова по «Таганке» Наталья Сайко. Наш герой играл роль кинорежиссера Сергея Анатольевича. В остальных ролях были заняты актеры: Георгий Калатозишвили, Елизавета Никищихина, Всеволод Шиловский, Елена Сафонова, Василий Бочкарев, Михаил Глузский и др.

«Грачи» Константина Ершова являли собой совсем иное кино – это была судебно-детективная драма, основанная на реальных событиях, причем достаточно свежих. Это была история трех преступников, двое из которых были родными братьями – Виктор и Александр Грачи, а третий, Осадчий, приходился им дальним родственником. Прототипами этих бандитов были реальные люди – герои очерка Ольги Чайковской в «Литературной газете» – братья Петр и Владимир Билыки и их приятель Афанасий Ставничий. **13 октября 1977 года** (то есть за 4 года до съемок фильма) они убили на дороге возле станицы Медведковской Ростовской области автовладельца, рассчитывая на его «Жигулях» совершить налет на инкассаторскую машину в Куйбышеве. Однако на ночной дороге путь им преградила патрульная машина, в которой находились двое сотрудников ГАИ. И преступники, уже вкусив крови, убили обоих милиционеров.

Поиски убийц длились всего два месяца. **8 декабря** братьев Билыков арестовали в тихой кубанской станице, а вот Ставничего живым взять не удалось – во время погони его застрелят милиционеры (в кино он упадет с крыши дома). Состоявшийся через год суд приговорил старшего из Билыков к смертной казни, а вот младшему, Владимиру, повезло: он отделался 15 годами тюрьмы.

В «Грачах» Филатову досталась роль старшего Грача – Виктора. Младшего, Александра, играл киевский актер Ярослав Гаврилюк, а на роль Осадчего был утвержден коллега нашего

героя по «Таганке» Виталий Шаповалов. В других ролях были заняты следующие актеры: Алексей Петренко (судья Ставрасов), Юрий Гребенщиков (Андрей Грач), Ирина Бунина (Галина Грач), Мария Виноградова (мать Грачей), Земфира Цахилова (возлюбленная Виктора Вера), Анатолий Ромашин (Белодед) и др.

Стоит отметить, что друзья не советовали Филатову сниматься в «Грачах». Говорили, что после этого за ним закрепится амплуа уголовника, из этого амплуа он может не выйти. Да и режиссер не внушал доверия: у Константина Ершова год назад Филатов снимался в мелодраме «Женщины шутят всерьез» и результатом оказался крайне недоволен. Однако все эти аргументы не смогли убедить Филатова отвергнуть это предложение. Уж больно увлекательным выглядел сценарий фильма, который Филатов прочитал буквально на одном дыхании. А вот другу актера режиссеру Константину Худякову этот сценарий не слишком глянулся – он увидел в нем всего лишь лихую детективную историю без особого психологизма. Поэтому сниматься в нем Филатову он тоже не советовал. Зато за участие Филатова в фильме «Голос» Худяков был обеими руками. Он говорил: «Скорей езжай в Ленинград, потому что это очень интересно: во-первых – это про кино, про нас, во-вторых – это Авербах, замечательный, талантливый человек. Его картины мне очень нравятся…» В итоге вышло все наоборот: «Грачи» по-настоящему прогремят, а «Голос» не принесет Филатову никакой славы. Впрочем, не будем забегать вперед.

Первыми начались съемки «Голоса». Это случилось **10 августа** в Ленинграде. Несмотря на то что у Филатова была одна из главных ролей (28 съемочных дней), он снимался наездами, совмещая работу с игрой в театре. А **23 сентября** начались съемки «Грачей». Это были локальные съемки уходящей летней натуры, которые проходили в Таганроге. В итоге Филатову в течение двух последующих месяцев пришлось разрываться между двумя съемочными площадками. Причем, если в «Грачах» он снимается с огромным удовольствием, то в «Голосе» эта радость постепенно ушла. Когда Филатов давал свое согласие сниматься в этом фильме, он мечтал только об одном – что будет сниматься у такого мастера экрана, как Илья Авербах. Однако по ходу работы мастер и молодой актер перестали друг друга понимать. Как пишет Т. Воронецкая:

«В фильме „Голос“ показан съемочный процесс кинокартины во всем многообразии профессии, судеб, конфликтов. Роль Леонида, играющего кинорежиссера, была во многом знакомой и не являлась для него безусловно сверхсложной. Но актера постигла неудача. Почему работа у интересного режиссера, с

хорошим драматургическим материалом не принесла радости? Конечно, нельзя сказать, что роль совсем не удалась, учитывая индивидуальность Филатова, силу и яркость его дарования, а главное, его качество быть автором своей роли. Удивительно, насколько эта роль никакая, вроде бы все есть, но чего-то очень важного нет, этого чуть-чуть, которое и является всем. Этому есть объяснение, которое кроется в методе работы артиста. «…С ним нужно тщательно обговаривать не только роль, но и картину, – рассказывает режиссер К. Худяков, – должно быть очень четко, точно сформулировано, что я, режиссер, делаю, дана задача направления движения, толчок, все остальное он сделает сам, а степень его самостоятельности уже определит режиссер. Филатов играет современно, не оставляя за собой права размениваться на мелочи, нюансы, мелкие акценты, он несется, как скорый поезд, от сцены к сцене…

Если режиссер будет подробно обговаривать с ним каждую мелочь, причем второстепенную, Леонид заскучает и уже не помчится к этой сцене, к тому единственному, правильному, действенному финалу, который нужен для нее. Если он отвлекается на мелочи, то происходит проигрыш в картине. Не там концентрируется энергия…»

Именно такое отвлечение произошло в картине Ильи Авербаха. Филатов играет настолько подробно, что ушел смысл. Его авторство было раздавлено подробностью, которая мешала создать интересный образ. Цель каждого эпизода не сложилась в цель картины. Леонид Филатов и Илья Авербах не совпали по способу художественного мышления, по методологии работы. Был достигнут очень незначительный эффект, и все это при изматывающих репетициях. Надо сказать, что Леонид не любит большое количество дублей, они растрачивают его силы. Он готов к съемке уже в первом дубле. Филатов – мастер крупных, цельных мазков. Такова его нервная, психическая организация, и только поняв это можно достигнуть наибольшего художественного эффекта в работе с ним…»

«Грачей» начали снимать с эпизода «новый дом Грачей», затем снимали другие сцены: «улицы Красногорска», «магазин», «райотдел». В середине **октября** снимали эпизод «шоссе» – нападение Грачей на сотрудников ГАИ. А в самом конце того же месяца отсняли финал преступной деятельности бандитов – арест братьев Грачей в ресторане.

Тем временем не утихают страсти вокруг спектакля «Владимир Высоцкий». Несмотря на запрет властей, Любимов продолжает его репетиции и **31 октября** провел очередной прогон. Спустя несколько дней за это своеволие, а также за

разрешение снимать спектакль на видеопленку, Юрию Любимову был объявлен строгий выговор с предупреждением об освобождении от работы. Любимов заявил, что готов хоть завтра уйти из театра, но все опять обошлось для него самым наилучшим образом (опять вмешалась «лохматая рука»).

10 ноября министр культуры СССР Петр Демичев составил для ЦК КПСС документ с «шапкой»: «О поведении режиссера Любимова Ю. П. в связи с подготовкой спектакля „Владимир Высоцкий“ в театре на Таганке». В документе сообщалось:

«В последнее время главный режиссер Московского театра на Таганке Ю. П. Любимов обращается в директивные инстанции, к руководителям партии и государства по поводу чинимых ему препятствий в подготовке спектакля „Владимир Высоцкий“. В этой связи Министерство культуры СССР считает необходимым сообщить следующее.

25 июля с. г., в годовщину смерти В. Высоцкого, театр на Таганке провел вечер его памяти по специально подготовленной литературной композиции. Одновременно руководство театра поставило перед Главным управлением культуры Мосгорисполкома вопрос о включении литературной композиции в текущий репертуар в качестве спектакля под названием «Владимир Высоцкий».

В. Высоцкий известен как популярный актер театра и кино, а также как автор и исполнитель песен, часть из которых записана на пластинки, выпущенных фирмой «Мелодия», а часть имеет широкое хождение в «самиздатовских» записях. В популярности Высоцкого, особенно после его смерти, отчетливо проявляется элемент нездоровой сенсационности, усиленно подогреваемой враждебными кругами за рубежом, заинтересованными в причислении Высоцкого к разряду диссидентов, «аутсайдеров»…

…Все содержание композиции сведено к доказательству тезисов о «затравленности» поэта, его конфликте с нашим обществом, предопределенности и неизбежности его гибели. Значительная часть песен, включенных в композицию, взята из пластинок, выпущенных за рубежом, из архива Высоцкого, не получивших разрешения Главлита. Содержащиеся в композиции отрывки из «Гамлета» Шекспира использованы тенденциозно, с определенным подтекстом. Этой же задаче подчинены отрывки из произведений американского драматурга Стоппарда, известного своими антисоветскими взглядами и сочинениями.

Предвзято выстроенный в композиции стихотворный и песенный ряд призван выявить «мрачную» атмосферу, в которой якобы жил Высоцкий… Во многих стихах и песнях Высоцкого преобладают кабацкие мотивы, говорится о драках, попойках,

тюрьмах, «черных воронах», «паскудах» и «шлюхах»…

В стихотворениях Высоцкого о Великой Отечественной войне показ героизма советских воинов нередко подменяется описанием подвигов штрафников, предательства и измены жен…

На беседе в Главном управлении культуры Мосгорисполкома Ю. П. Любимов заявил о намерении поставить спектакль о Высоцком в честь XXVI съезда партии, «восстановить доброе имя Высоцкого – русского поэта, гордости России, которому ничего не давали и не разрешали».

Ю. П. Любимову было предложено соблюдать установленный порядок работы над спектаклем, однако он высокомерно заявил, что представлять материалы и согласовывать их ни с кем не будет. От делового разговора по доработке материала Ю. П. Любимов в грубой, оскорбительной форме отказался. **15 июля** с. г. руководство театра без разрешения Главка провело репетицию с приглашением зрителей, в числе которых были зарубежные дипломаты, представители иностранной прессы, радио и телевидения.

…На последнем обсуждении спектакля **31 октября** с. г. Любимов выступил с провокационным заявлением, что, если спектакль не будет принят, он будет вынужден уйти из театра…

Работа над композицией о Высоцком, упорство в отстаивании идеологически чуждых моментов, стремление во что бы то ни стало создать шумиху вокруг этой постановки свидетельствуют о том, что Ю. П. Любимов задался целью утвердить себя в общественном мнении, особенно за рубежом, в качестве лидера «альтернативного» театра, некоего «особого направления» в искусстве…

В сложившейся ситуации Министерство культуры СССР поддерживает позицию Главка и считает невозможным показ спектакля по литературной композиции «Владимир Высоцкий» в данной редакции».

С этой запиской П. Демичева в те же ноябрьские дни были ознакомлены секретари ЦК КПСС М. С. Горбачев, В. И. Долгих, М. В. Зимянин, М. А. Суслов, К. У. Черненко и другие.

Любимов пытался искать помощи у Леонида Брежнева, направив на его имя личное письмо (точно такое же письмо отправили по этому же адресу и друзья «Таганки» в лице Е. Евтушенко, академика Я. Зельдовича, летчика-космонавта Г. Гречко, народного артиста СССР М. Ульянова, писателей Ф. Абрамова, Б. Можаева, Б. Окуджавы). Однако ничего хорошего из этой затеи не вышло. Власть была непреклонна и устами секретаря ЦК КПСС М. Зимянина вынесла свой окончательный вердикт: «Пьеса антисоветская и поставлена быть не может».

Между тем **6 декабря** закончились (для Филатова с грехом пополам) съемки фильма «Голос». За роль кинорежиссера ему заплатили 1050 рублей.

Продолжаются другие съемки – «Грачей», где дело тоже движется к концу. До начала **октября** работа шла в Таганроге, после чего съемочная группа перебазировалась в павильоны киевской киностудии Довженко, где снимали эпизоды «автопарк», «станция», «вагон электрички», «крыши домов» (погоню за Осадчим), «квартиру судьи Ставрасова», «квартиру Веры», «магазин», «салон „Жигулей“ и др.

7—22 января 1982 года состоялась еще одна экспедиция – в Сухуми, где снимали эпизоды на берегу моря (Грачи и Осадчий дурачатся под популярную в те годы песню африканского певца Африка Симона). А в конце этого же месяца и в начале **февраля** уже в павильоне на киностудии Довженко снимали кульминацию фильма – суд над Грачами. **25 февраля** съемки фильма были благополучно завершены.

Тогда же, в начале года, по ЦТ состоялась премьера телефильма «С вечера до полудня», где Филатов играл главную роль – тренера Кима Жаркова. Критики назовут эту роль одной из лучших в послужном списке актера, поставив актеру в заслугу то, что он в равной степени блестяще может играть как обаятельных героев, так и отпетых злодеев. И это была сущая правда.

Вообще, в те годы в советском кино появилась мода на обаятельных злодеев, когда отрицательные персонажи рисовались уже не одной черной краской, а с добавлением и других, в том числе и светлых. На эти роли уже приглашались не актеры с типичными физиономиями уголовников (актеры отрицательного обаяния), а диаметрально противоположные, типа Олега Янковского (снялся в роли бандита Князя в телесериале **1975 года** «Сержант милиции») или того же Леонида Филатова, который только-только сыграл обаяшку Игоря Скворцова в «Экипаже». Однако если Янковскому материал сценария не позволял сыграть его героя более глубоким, то у Филатова все было иначе – главная изюминка фильма «Грачи» как раз и заключалась в том, что авторы старались как можно глубже покопаться в характерах главных героев и особенно Виктора Грача. Касаясь этой роли, критик М. Левитин напишет:

«В фильме „Грачи“ Филатов играет отнюдь не одноклеточного любителя красивой жизни. Его Виктор не из тех, кому все ясно и для кого все просто. Хамски напористые, нагло самоуверенные, ногой вышибающие все двери жизни, почитающие себя пупом земли, с тупыми лицами и остановившимся взором тусклых глаз, озабоченные только одним

– взять, прорваться, не отдавать, – все „эти“ не ему чета. Он только трагически ошибся, приняв их бараньи ухватки за выражение высшего успеха. Он хотел для себя счастья и выбрал для его достижения волчью мораль волчьего мира, сказав однажды: „Я есть, я хочу быть!“ Всего этого нет в фильме „Грачи“. Если пересказать сюжет картины сцену за сценой, диалог за диалогом – получится, что она прежде всего о результате, об итоге жизненного пути Виктора Грача. Тогда как всю важность, всю глубину и неоднозначность ленты составляет все-таки предыстория. Предыстория распада души главного героя – души ущемленной, обозлившейся, нашедшей жестокую и несправедливую, не принятую в человеческом обществе нравственную опору для движения по жизни, для завоевания в ней своего законного места.

Не о морали закоренелого отщепенца и преступника и даже не о суде общества над ним снят этот фильм. Он о «всаднике», чей страшный, грохочущий аллюр – лишь крайнее выражение свойств этой людской породы. Он, наконец, об истоках «всадничества», а не о его результатах – они-то как раз налицо, и не в них движущая сила сюжета картины, намеренно уходящей от зрелищного обыгрывания погонь, убийств и грабежей.

Филатов в «Грачах», как раньше в фильме «С вечера до полудня»… – исследователь и аналитик, склонный больше задавать вопросы, звать к соразмышлению, чем декларировать готовые и слишком известные истины. Он играет человека сильного, несломленного, непрозревшего, нераскаявшегося. Вспомним, какой злобой, какой нечеловеческой обидой горят его глаза, как мечется он по камере, как бьется о стены, как в бессильной ярости связанного зверя скрежещет зубами. Тут не страх перед наказанием, не ужас за растоптанную конченую свою жизнь, не жалость и не сострадание к загубленному им брату… Актер подчеркивает в своем антигерое неоднозначность, глубину натуры, где любовь к брату уживается со стремлением привить ему правила и мораль «сильного человека», где нежность к любимой женщине – рядом с черствостью и грубостью в отношениях с матерью, где способность убить без содрогания не отменяет жизнелюбия и умения видеть и ценить красоту окружающего мира. И оттого все случившееся с ним, вся бездна его падения кажется еще страшнее. Это фигура трагическая, совсем не располагающая к спокойному созерцанию «страстей детективных», заставляющая не столько сожалеть о его личной судьбе, сколько искать причины падения Виктора Грача в нас самих, в нашем попустительстве, трусости и равнодушии…»

За роль Виктора Грача, которая уместилась в 42 съемочных

дня, Филатов получил в два раза больше, чем за роль в «Голосе» – 2086 рублей, хотя его ежедневная съемочная ставка за минувший год поднялась всего на три рубля: с 25 до 28 рублей. На тот момент это был самый большой его гонорар за почти пятилетний период активного сотрудничества с большим кинематографом. Его партнеры по съемочной площадке удостоились гонораров поменьше: Виталий Шаповалов получил 1484 рубля, Ярослав Гаврилюк – 617 рублей.

Стоит отметить, что мода на обаятельных злодеев в советском кинематографе, начавшаяся в середине 70-х, спустя десятилетие пустит глубокие корни и станет, по сути, предтечей той «чернухи», которая заполонит советские экраны в конце горбачевской перестройки и ельцинского капитализма. Причем в произошедшем были как объективные причины, так и субъективные. Ведь нельзя сказать, что советская идеология на начальном этапе этого процесса беспечно взирала на это явление. В тех же 70-х цензура бдительно следила за тем, чтобы злодеи по части обаяния не переигрывали положительных героев. Характерный пример: культовый фильм Станислава Говорухина «Место встречи изменить нельзя» (**1979**), где бдительные цензоры, ведомые главным консультантом картины – генералом милиции, первым заместителем министра внутренних дел СССР Константином Никитиным, – выбросили в корзину большинство эпизодов с участием бандита Промокашки (актер Иван Бортник).

Однако даже несмотря на это, и бандит Промокашка, да и вся банда «Черная кошка» стали предметом подражания для многих советских людей. Я помню, как после премьеры фильма в молодежный сленг навечно вошли фразочки, произносимые с экрана бандитами из «Черной кошки»: «дурилка картонная», «мы тебя не больно зарежем, чик – и ты уже на небесах», «есть у нас подозрение, что ты, мил человек, стукачок» и т. д. Кстати, эти фразочки до сих пор в ходу у молодежи. Зато ни одной фразы, произнесенной за все пять серий главным положительным персонажем – Шараповым, – в нашу речь так и не вошло.

Да что там фразочки! Мало кто знает, но этот сериал в чем-то повторил судьбу французского фильма «Фантомас», который в конце 60-х стал причиной всплеска молодежной преступности в Советском Союзе. Нет, «Место встречи…» большого всплеска криминальной активности не дало, однако стало поводом к совершению одного из самых громких преступлений той поры. Случилось это через три дня после премьеры фильма – **19 ноября 1979 года**. В тот день в Усть-Каменогорске вооруженные преступники напали на инкассаторскую машину. И хотя захватить деньги им не удалось, однако налет получился кровавым: двое

инкассаторов были убиты, один тяжело ранен. Когда одного из нападавших вскоре задержали, он на первом же допросе признался, что одним из побудительных мотивов этого преступления был просмотр сериала «Место встречи изменить нельзя». Дословно преступник заявил: «Мы хотели быть круче Горбатого!»

Кстати, в советской прессе после выхода сериала не случайно началась дискуссия о том, кто более полезен зрителю: Жеглов или Шарапов. Казалось, что оба этих персонажа несут в себе положительный заряд, однако Жеглов оказался с изъяном: он в своей сыщицкой деятельности иногда позволял себе противозаконные методы (например, подбросил кошелек в карман вора Кирпича). Именно этот эпизод и стал камнем преткновения не только в споре Шарапова и Жеглова, но и той дискуссии, которая разгорелась в советской печати сразу после выхода сериала. Эта дискуссия ясно показывала, что тогдашняя советская идеология еще держит ситуацию под контролем и пытается влиять на умонастроения зрителей. Чуть позже ситуация уже изменится. И когда на экраны страны выйдет фильм «Грачи», да и другие фильмы, где ведущую скрипку играли «обаятельные злодеи», тогда уже подобных дискуссий никто затевать не будет. К тому времени в интеллигентской среде, а через нее и в обществе, уже сложилось мнение, что злодеи такие же люди, как все, и в их падении виноваты не только они сами, но и общество. Даже если в этом тезисе и содержится доля истины, постоянное педалирование его посредством искусства (особенно через кино) деформировало общественную мораль. К чему привела мода на подобную деформацию мы теперь знаем.

Глава восемнадцатая
Эротика по-колумбийски

В начале весны 82-го Филатов закончил озвучание «Грачей», а уже в конце **мая** был приглашен в новый кинопроект. Причем произошло это совершенно неожиданно. Дело было так.

В конце 70-х президент Колумбии Альфонсо Лопес Микельсен, будучи с официальным визитом в Москве, подарил Леониду Брежневу свой роман «Избранные». Свой подарок автор сопроводил пожеланием: мол, хорошо бы, если генсек не только прочитал его роман, но и помог на его основе создать колумбийскую кинематографию, которая находилась в весьма плачевном состоянии. Брежнев роман читать не стал, однако на вторую часть просьбы откликнулся с большим удовольствием. И отдал Госкино распоряжение подумать над этой проблемой. В итоге в **1981 году** на «Мосфильме» был запущен совместный советско-колумбийский кинопроект «Избранные». Спор за право стать режиссером этого лакомого проекта (съездить за государственный счет в Колумбию мечтал каждый) вели сразу несколько именитых режиссеров, однако выиграл это соревнование в итоге Сергей Соловьев.

Подготовительный период в работе над фильмом начался **25 февраля 1982 года**. За три последующих месяца были найдены актеры, сшиты костюмы, записана музыка. С советской стороны актерская группа была небольшой: всего три человека. Главную роль – человека по имени Б. К. – должен был играть Александр Кайдановский, его возлюбленную Ольгу – тогдашняя супруга Соловьева Татьяна Друбич, а на роль немца Линдинга утвердили Александра Пороховщикова.

Съемки фильма должны были начаться в конце **мая**, однако Соловьев отправился в Колумбию чуть раньше, чтобы утрясти на месте кое-какие детали. Именно там его и застала неожиданная новость: КГБ запретил снимать в главной роли Александра Кайдановского (кстати, сокурсника Филатова по «Щуке»). Далее послушаем рассказ самого режиссера:

«В шифровке, которая пришла в Колумбию, было написано, что Кайдановский тяжко болен. Я стал звонить Сизову (Николай Сизов – директор „Мосфильма“. – **Ф.Р.**), он говорил – ни в коем случае не говори открытым текстом, что Кайдановский болен. Короче говоря, через много-много таинственных ходов КГБ я узнал об окончательном решении, в котором даже принимал участие Андропов, который сказал – «Не-не-не…», потому что

одновременно тогда запретили Кайдановскому сниматься и у меня в картине, и у Андрея Тарковского, который тоже его пригласил в «Ностальгию». А в «Ностальгии» уже нашелся Олег Янковский, который заменил совершенно не годящегося к международной деятельности Кайдановского, а мне сказали – в трехдневный срок – ищите своего Янковского. И я погрузился просто в пучину маразма, в бездну маразма, потому что, во-первых, как бы голова была уже устроена на тот план, что это должен быть Кайдановский, а во-вторых, я стоял перед такой задачей – как же мне сейчас изобрести такого актера, который одновременно понравится мне и Андропову? Это была уже какая-то сверхнепосильная задача, да еще и решалась она на койке в Колумбии при большой температуре воздуха. Суток двое я провел в таком горячечном бреду, и наконец я вспомнил Леню Филатова, с которым был знаком…

Я бросился к моим родным чекистам, к передатчику передавать в Москву шифровку, что, может быть, Филатова попробуем на роль. Правда, руки-ноги у меня холодели, поскольку я думал – а если не попаду опять во вкус Андропова, потому что, во-первых, «Таганка» и вряд ли там уж особо благонадежные все, а во-вторых, с другой стороны, кто же, кроме профессиональных осведомителей, так сказать, знает что-то на самом деле. Тем не менее я закончил сеанс связи с Центром, и через два дня из Центра радистка «Кэт» передала мне шифровку, что Филатов выезжает. И тут на меня напал совершеннейший ужас, потому что, с одной стороны, конечно, странно, что ряды резидентуры так безболезненно пополнялись нужными людьми, а с другой стороны – а если я ошибся? Если воспоминания о том, что я видел в фойе «Таганки», окажутся не такими радужными и прелестными, как на самом деле. И я с чувством ужаса отправился в аэропорт…»

Филатов согласился сниматься в «Избранных» практически сразу без всяких раздумий. Потому что, во-первых, это был Сергей Соловьев, к творчеству которого он относился с большим уважением (из советских режиссеров кино своего поколения он больше всего ценил его, Андрея Тарковского и Никиту Михалкова), а во-вторых, – очень хотел съездить в Колумбию. Поэтому сценарий будущего фильма Филатов прочитал в самолете. И он ему понравился. Речь в нем шла о некоем немецком бароне Б.К., который покидает нацистскую Германию, поскольку не в силах терпеть тамошние порядки. Правда, уехать ему удается только после того, как он подписывает секретный документ о сотрудничестве с нацистской разведкой.

Он приезжает в Колумбию, где помещен его капитал и где

живет его родной брат. Там Б.К. попадает в высшее общество «избранных» и постепенно втягивается в его жизнь: играет на бирже, обзаводится знакомствами, крутит любовь с состоятельной дамой Мерседес. Параллельно влюбляется в скромную девушку Ольгу (Татьяна Друбич), у которой растет сын Габриэль от первого брака. Однако финал фильма оказывался трагическим. Пытаясь избавиться от шантажа нацистов, которые извлекают на свет расписку Б.К. о сотрудничестве с ними, он идет на предательство Ольги (отдает ее на поругание), после чего убивает своего шантажиста. И в итоге зарабатывает справедливое возмездие: Габриэль расправляется с ним, стреляя в него из его же пистолета. Мораль этого произведения была проста: человек, идущий раз за разом на мелкие сделки со своей совестью, желающий остаться вне борьбы добра со злом, неминуемо приходит к предательству, к внутреннему духовному самоуничтожению.

И вновь послушаем рассказ Сергея Соловьева: «Когда я ехал в аэропорт встречать Леню, радости у меня особой не было, – было чувство ужасного страха, и я думал: куда же я его девать-то буду, если он не понравится? Как его назад-то депортировать? Я уже обдумывал варианты, как я, значит, по своим чекистским каналам объявлю его больным или там психически неустойчивым и в каком-нибудь ящике отправлю назад в случае чего. Но когда Леня прошел через таможню, мы сразу уехали на съемки, причем уехали на съемку эротической сцены, в которой снималась такая звезда Латинской Америки, как Ампара Грисалес (она играла Мерседес. – **Ф.Р.**) и Леня…

В аэропорту Леня спросил – а какую сцену снимаем? Я говорю: «Вот эту сцену». – «Да? – сказал Леня. – Мне нужно обязательно… ну, минимум 150 граммов выпить, вот – и пойдет тогда. Мы с ним выпили так 250 и пошли. И вот уже в первый же день я почувствовал, во-первых, – ясное такое, профессиональное понимание, что я нашел идеального совершенно просто исполнителя для этой, в общем, хитроумной роли Б.К. Второе – что я встретил совершенно обворожительного человека по обаянию абсолютной наивности. Вообще в принципе это один из самых по-детски наивных людей, которых я видел в своей жизни. Очень странная у Лени организация, потому что, будучи действительно абсолютно наивным человеком, он очень умен, по-настоящему умен. Я бы даже сказал – мудр. И это редчайший в моей жизни случай, когда я видел, как настоящая мудрость человеческая, зрелость, я бы даже сказал – сознание, лишенное иллюзий, – уживаются с такой детской открытостью и детской наивностью в отношении к миру. И работа с ним была огромным

удовольствием. Она положила начало настоящей дружбе…»

Еще находясь в самолете и читая сценарий, Филатов наверняка понимал, что Соловьев взялся за эту картину не только ради того, чтобы съездить в загранку. Что наверняка его заинтересовала возможность соотнести колумбийскую действительность с советской. Между строк сценария ясно угадывались параллели с родной действительностью: конфликт Б.К. с нацистами читался как конфликт некоего советского интеллигента со своей властью, которая вынуждает его торговать своей совестью, предавать близких, друзей. Как заявил в интервью журналу «Советский экран» сам Сергей Соловьев:

«В фильме рассказывается о постепенном крахе личности, безвольной и политически близорукой, лишенной внутреннего нравственного стержня. Но мы ни в коем случае не хотели показать его элементарным мерзавцем. Наш герой терпит моральное фиаско, потому что его поступки вступили в противоречие с необходимостью выбирать позицию в политической борьбе, ибо быть „над схваткой“ в современном мире невозможно. Именно в этом заключена основная мысль фильма. Она-то, на мой взгляд, делает его актуальным…»

А вот еще одно мнение на этот счет, но уже из наших дней, критика Т. Воронецкой: «В фильме возник контрапункт между красотой жизни и безнравственными поступками барона Б.К. В этой „не нашей жизни“ режиссер нашел наши проблемы, наши конфликты, которые в традициях русской литературы. Недаром С. Соловьев сильно изменил роман, снял фильм о том, чем он сам болен. Состоялся серьезный, современный разговор-размышление о духовности, о расхождении идеалов и поступков, о нравственном падении общества. Герой Филатова современен, но не костюмом, а существом своих противоречий. Он интересен нам сегодня, когда мы задумываемся над драмой целых поколений нашего общества, о расхождении проповедующихся идеалов и совершающихся поступков и еще о многом другом…»

Об этом же слова другого критика – М. Левитина: «В исполнении Филатова Б. К. мягок, аристократичен, замкнут и отрешен, этот потомок древнего германского рода, наглухо затворивший двери своего изящного имения, чтобы не видеть кровавой фашистской оргии на земле своих предков, чтобы забыть о дне нынешнем, не думать о вчерашнем, не мечтать о будущем. Не знать. Не участвовать. Он труслив, сентиментален и жаден до денег, этот брызгающий слюной, заходящийся от ненависти и животного страха, высокомерный и бессильный Б. К. Стремление быть над схваткой, остаться в стороне, спрятаться, закрыть глаза, не слышать, потерять обоняние, чтобы не

чувствовать запаха пожарищ и сладковатого дыма крематориев, приводит героя Филатова к гибели – сначала нравственной, а потом и физической. Все верно… Можно ли оставаться человеком, если ты погребен заживо, если нет в тебе силы попросту крикнуть: „Ненавижу!“ Если все твои помыслы только об одном – выжить любой ценой, во что бы то ни стало, неизвестно зачем, как угодно… Даже если для этого потребуется предать гибнущую родину, друзей, предков, возлюбленную, ее сына, себя, наконец!

Как тень, как сомнамбула движется Б. К. по жизненным путям-дорогам, сея повсюду недоверие, неся с собой мертвенный запах разложения, вызывая жалость, близкую к презрению и потому недостойную человека. В мешковатом белом костюме-саване, подчеркивающем расслабленность всей фигуры, с растерянным взором красивых и пустых глаз. Пафос этого образа, воплощенного Филатовым сильно, правдиво, с точными подробностями и деталями, с несвойственным ему до этого отрицательным обаянием, удивительно актуален и значим сегодня, несмотря на временную и географическую его отдаленность. Филатов и в этой роли остается художником острым, публицистически страстным, всерьез озабоченным жгучими проблемами сегодняшнего бытия человека, когда душевный конформизм и соглашательство так же – а может быть, и особенно – неприемлемы, как и десять, и сорок, и сто лет назад…»

Натурные съемки в Колумбии длились ровно два месяца – с **24 мая** по**23 июля**. Работать приходилось в изнуряющей жаре, когда не то что говорить, даже дышать было трудно. Участники съемок так уставали, что у них не было даже возможности выйти потом в город, чтобы полюбоваться его красотами. А однажды случилось и вовсе запредельное для сознания советского человека действо. В тот момент, когда группа работала на одной из улиц колумбийской столицы, там началась стрельба между полицейскими и наркоторговцами. Только по счастливой случайности никто из киношников не пострадал. Однако шок, пережитый всеми, заставил отложить съемки до следующего раза.

Кстати, фильм патронировал соавтор сценария фильма, президент Колумбии Альфонсо Лопес Микельсен, сосед по дому знаменитого писателя Габриэля Гарсиа Маркеса. Он предоставил для съемок особняк, законсервированный на 30 лет после смерти сына Микельсена, для которого строился этот дом.

Помимо жары и разных непредвиденных случайностей Филатову приходилось приноравливаться и к другой сложности – к чужому языку. Ведь практически все его партнеры по съемочной

площадке (кроме Татьяны Друбич и Александра Пороховщикова, который сыграл в эпизоде) были колумбийцами и разговаривали на родном языке. И хотя Филатов знал примерный перевод их текстов, однако все равно ему было трудно, поскольку это был его первый опыт подобного интернационального кино. Были и другие трудности. По словам самого актера:

«К тому же очень трудно играть богатого человека, богатого, значит, свободного, не имея этого в природе… Сразу вспоминается М. Жванецкий… Потому, уже задним числом анализируя фильм (ведь я отсмотрел массу картин из зарубежной жизни и снялся в не меньшем количестве), я понял, насколько картина С. Соловьева заставляет себя уважать по своему классу. К ней можно относиться по-разному, но в ней нет нашей жалкой попытки: на три рубля снять, а думать, что на миллион. В ней нет потуги…

С Соловьевым мне было легко работать. Он фантазирует тут же, на съемочной площадке, и совершенно непредсказуемо. Он выстраивает, выстраивает кадр, а потом вдруг быстро что-то меняет и дает новый текст. Нужно абсолютное доверие, потому что он снимает кино и он еще будет десять тысяч раз все менять. Другой текст тебе вложит и перестроит сцену, снятую про одно, как бы совершенно про другое. Найдет способ, как это подать и без насилия, без потуги перекроить, потому что он всецело человек кинематографического мышления. Одновременно, снимая, он уже монтирует, понимая, что это целлулоид, что это пленка, что он складывает из тысячи кадров мозаику. У Сережи вольность в работе, он совершенно не закрепощен…

Несмотря на все сложности, мне было комфортно все равно, потому что было очень интересно работать… Кино – это все же другое искусство, нежели театральное, и требует совершенно других приемов. Поэтому такая вольность, которая была для меня в «Избранных», как бы естественна для кино. Если снимают театральную сцену, я знаю, что мне будет очень сложно, но я понимаю ее движение, развитие. У Соловьева то, что сейчас снимают, – это капелька в общем море, которая займет свое место, маленький камушек. И моей задачей становится биологическая необходимость упразднится до уровня этого камушка и понимать ровно столько, сколько сейчас нужно понимать. Придерживаясь какой-то линии, но зная, что картина Сережей может быть смонтирована и задом наперед, и как угодно, я должен как бы самоупразднится, слушать его, пытаться выполнить то, что сейчас необходимо. Мне не нужно вникать в его замыслы. Есть другие режиссеры, и там уже по-другому…»

Стоит отметить, что съемки в этом фильме едва не

расстроили отношения Филатова с Ниной Шацкой. Как мы помним, в картине было несколько эротических сцен, которые по советским меркам считались очень смелыми. И очень скоро об этом стало известно всей столичной актерской тусовке. Люди судачили о том, что Соловьев снимает чуть ли не откровенную порнографию, а Филатов так этим увлекся, что закрутил роман со своей колумбийской партнершей Ампарой Грисалес. Естественно, эти слухи дошли до ушей Шацкой. Она хорошо знала Филатова и не верила этим слухам, однако в глубине души все-таки засел червь сомнения, который чуть ли не ежедневно точил ее изнутри: «А вдруг?..» И однажды, устав бороться со своими сомнениями, она позвонила по международному телефону в Колумбию и спросила у Филатова напрямик: это правда? И немедленно услышала в ответ возмущенный голос актера: «Нюся, ка-а-ак я мо-о-ог!..» В итоге проблема была немедленно снята. И когда в конце **июля** съемочная группа вернулась в Москву, в аэропорту Филатова встречали его близкие: Нина Шацкая и ее сын Денис. С этого момента и следует отсчитывать период, когда они стали по-настоящему единой семьей – стали жить вместе.

Тем временем съемки «Избранных» продолжились, теперь уже в павильонах «Мосфильма». Они длились до **19 августа**. Затем два месяца шли монтажно-тонировочные работы. Был и один день досъемок: **23 сентября** досняли эпизод «в офисе американца Мьюира».

В эти же дни, **в августе**, на экраны страны вышла картина «Ярослав Мудрый», где Филатов играл воеводу Твердислава. Роль хотя была и не главная (все эпизоды с его участием относились ко второй серии), но это была роль из разряда героических. Поначалу герой Филатова выказывает строптивость, несправедливо критикуя Ярослава Мудрого, но в итоге совершает подвиг: под видом друга проникает в лагерь печенегов и заманивает их на штурм Киева, утверждая, что Ярослав с войском покинул город. Твердислав убивает вождя печенегов, но и сам погибает смертью храбрых, пронзенный множеством вражеских стрел.

Однако, несмотря на свою идеологическую значимость, эта роль Филатова осталась практически не замеченной со стороны критики. И вообще тогдашняя центральная печать на удивление мало писала об этой картине (на Украине – больше): это кино было из разряда патриотических и пропаганда его должна была стать делом архиважным. Но засевшие в столичных СМИ западники явно не хотели, как теперь говорят, «пиарить» Ярослава Мудрого – великого государственного деятеля Древней Руси, который сумел разбить печенегов и не «прогнуться» под

латинами – Византией. Фильм заканчивался строчками из «Повести временных лет» летописца Нестора, где как раз перечисляются великие деяния Ярослава Мудрого и служат как бы напутствием будущим правителям России. Увы, но уже спустя три года после выхода фильма «Ярослав Мудрый» на всесоюзные экраны к руководству страны придет человек, который пустит по миру все, что было сделано до него его предшественниками, и позволит нынешним «печенегам» и «латинам» победить.

Между тем роль Твердислава, уместившаяся всего в 8 съемочных дней, не стала заметной вехой в биографии актера Филатова. Совсем другое дело – роль барона Б.К. в фильме «Избранные», которая мало того, что являлась центральной, но была и драматургически лучше выписана. Там было гораздо больше возможностей сыграть не голую схему, а по-настоящему полнокровную роль. Сыграв ее, Филатов в очередной раз докажет публике, что способен играть не только обаятельных плейбоев, лихих авантюристов и умных преступников, но и таких вот противоречивых личностей, как этот немецкий барон, за внешним лоском которого скрывается мелкая и подлая душонка. Вдобавок к чувству творческого удовлетворения от соприкосновения с такой ролью актер получил и хорошую финансовую поддержку, удостоившись самого высокого в своей тогдашней киношной карьере гонорара: 3110 рублей. Самое интересное, что большую часть этих денег актер просадил еще в Колумбии, причем истратил их не только на сувениры, но и на угощения, которыми он потчевал своих коллег по работе.

Стоит отметить, что режиссер фильма Сергей Соловьев удостоился чуть меньшего гонорара – 3014 рублей. Причем он просил руководство увеличить ему вознаграждение в связи с тем, что вместо одной серии снял целых две. Однако руководство заявило, что лишний метраж он снял по собственной воле и даже вопреки желанию партнеров по съемкам – колумбийцев. Тогда Соловьев пошел иным путем: попросил увеличить ему гонорар за сценарий до 8 тысяч рублей (до этого он получил вдвое меньше). Руководство «Мосфильма» пошло ему навстречу и ходатайствовало перед Госкино об удовлетворении этой просьбы. Но во главе советской кинематографии сидели не дураки. Там понимали, что режиссер явно хочет убить сразу двух зайцев: сняв фильм с «фигой», отхватить за него еще и максимальную ставку. Так тогда поступало большинство деятелей советского искуства, которые считали нечто вроде доблести – обвести вокруг пальца госчиновников. Правда, это не всегда удавалось. Вот и Соловьеву не повезло.

Несмотря на ходатайство руководителей «Мосфильма»,

Госкино отказалось увеличивать Соловьеву гонорар за сценарий в связи с тем, что «подобная оплата установлена только за экранизации произведений, отражающих советскую действительность». Думаете, история на этом закончилась? Как бы не так. Соловьев и «Мосфильм» делают еще один заход – спустя месяц после первого. В новом ходатайстве используется, казалось бы, беспроигрышный аргумент: в нем отмечается, что режиссер заслужил увеличенный гонорар за то, что «сценарий освещает важные политические моменты». Но и эта хитрость не проходит: Госкино стоит на своем решении непоколебимо. В итоге просьба режиссера так и осталась неудовлетворенной.

Глава девятнадцатая
От бывшего вора до инспектора мура

Работа над «Избранными» еще не была закончена, когда Филатов был утвержден еще в три кинопроекта, что в очередной раз доказывало, что на тот момент он считался самым востребованным актером в советском кинематографе. Причем во всех фильмах у него были главные роли.

Первая картина снималась на киностудии имени Горького и принадлежала к жанру психологического детектива. Это была лента Степана Пучиняна «Из жизни начальника уголовного розыска» по сценарию Ольги и Александра Лавровых (авторов знаменитого сериала «Следствие ведут знатоки»), где Филатову предстояло сыграть бывшего вора Степана Слепнева по кличке Разгуляй, который «завязал» со своим преступным прошлым и живет в одном из городов Советского Союза. В новой жизни он вполне успешен: у него прекрасная семья (красавица жена Наташа и двое детей: 12-летний сын Коля и 3-летняя дочь Анечка), хорошая работа (Степан водитель-дальнобойщик). Одна незадача: Степана угораздило поселиться в одной коммунальной квартире с тем самым милиционером-розыскником Малычем, который когда-то упек его за решетку, а теперь работает начальником уголовного розыска данного города. Этот конфликт и составлял главную психологическую интригу фильма.

Второй фильм тоже принадлежал к детективному жанру: это была телевизионная многосерийная картина режиссера с киевской киностудии имени Довженко Олега Гойды «Петля» по роману Аркадия Адамова «Инспектор Лосев». В нем Филатов играл уже противоположную роль: сотрудника МУРа Евгения Васильева, который расследует смерть молодой девушки Веры Топилиной.

Наконец, третий фильм «Исповедь его жены» являл собой мелодраму с классическим любовным треугольником муж – жена – любовник. Последнего, талантливого физика Ричарда Бекрайтиса, и играл Филатов. Фильм снимался на Литовской киностудии силами режиссера Альмантаса Грикявичюса.

Эти кинопроекты ясно указывали на то, что Леонид Филатов входит в число самых популярных актеров советского кинематографа того периода. Таким обилием не просто ролей, а центральных ролей, да еще в картинах разных жанров, тогда могло похвастаться считаное число артистов. Сбылись слова Александра Митты, который на съемках «Экипажа» предрек

Филатову: «Скоро ты станешь настоящим героем советского кинематографа». Филатов тогда ему не поверил: «Ну куда мне в герои: худой, не красавец…» Однако вот как все повернулось. Хотя даже в то время, когда имя Филатова гремело на всю страну, с ним порой случались разного рода курьезные истории. Как, например, эта, о которой нам поведает сам артист:

«Как-то раз с друзьями отправился в ресторан ВТО на улице Горького. Вошли, подбежал официант, записал фамилии. Через минуту слышу: „Филозову столик!“ Ладно, думаю, перепутал, с кем не бывает! За соседним столиком знакомые ребята, недавно вернулись со съемок в Португалии.

– Леня, – говорят, – в Лиссабоне тебя из лампочек соорудили и по ночам зажигают.

Я встал и подошел к ним: «Что за шутка?» Оказалось – португальцы купили «Экипаж» и сделали рекламу. «Рекламка» с шестнадцатиэтажный дом с моей физиономией, да еще светящаяся!

Я стою, довольный услышанным, как вдруг сзади кто-то дергает меня за рукав. Оборачиваюсь – метрдотель. Рядом стоят два официанта. Один из них говорит: «Он не из ВТО», – и показывает рукой на выход. Мои друзья стали возражать: «Это же Филатов, артист!» – «Иди, иди – не знаем такого!..»…»

Но вернемся к творческой деятельности Филатова. Съемки трех фильмов шли практически одновременно, что потребовало от актера большого напряжения сил: ему приходилось буквально разрываться между тремя городами. Да еще играть свои спектакли в театре. Плюс он находил время и для занятий поэтическим творчеством, которое любил не меньше, чем работу в кино и театре. Так, в те годы Филатов увлекся венгерским поэтом Аттилой Йожефом, переводя его стихи на русский и создавая собственные стихи в подражание ему. Этот поэт прожил короткую (всего 32 года), но яркую жизнь. В 25 лет он вступил в ряды венгерской коммунистической партии и весь свой поэтический талант направил на борьбу с бесправием рабочих, против капитализма и режима Хорти. Самыми известными сборниками его стихов стали: «Не я кричу» (1924), «Ночь окраины» (1932), «Очень больно» (1936).

Филатову очень нравились страстные стихи Йожефа, и в **1980 году** он был одним из авторов поэтического вечера, посвященного поэту и проведенного на «Таганке». Два года спустя из-под пера Филатова родилось стихотворение «Мотив Аттилы Йожефа», из которого я приведу лишь небольшой отрывок.

Когда душа

Во мраке мечется, шурша,
Как обезумевшая крыса, —
Ищи в тот миг
Любви спасительный тайник,
Где от себя возможно скрыться.
В огне любви
Сгорят злосчастия твои,
Все, что свербило и болело,
Но в том огне
С проклятой болью наравне,
Имей в виду, сгорит и тело.
И если ты
Платить не хочешь горькой мзды
И от любви бежишь в испуге —
Тогда живи,
Как жалкий зверь, что акт любви
Легко справляет без подруги.
Пусть ты сожжен,
И все ж – хоть мать пытай ножом! —
Покой души – в любви и вере.
Но та, к кому
Я шел сквозь холод, грязь и тьму, —
Передо мной закрыла двери,
И боль во мне
Звенит цикадой в тишине,
И я глушу ее подушкой, —
Так сирота
С гримасой плача возле рта
Бренчит дурацкой погремушкой…

Но вернемся к киношным работам Филатова.

Первыми начались съемки фильма «Из жизни начальника уголовного розыска». Проходили они в Ростове-на-Дону, где снималась натура (первоначально предполагалось снимать в Москве, но МВД выступило против, выдвигая идеологический мотив: в образцовом коммунистическом городе не должно было быть вооруженных бандитов). Актерский состав в картине подобрался отменный. Партнерами нашего героя по съемочной площадке были: Кирилл Лавров (Малыч), Елена Проклова (Наташа), Михаил Жигалов (Бешеный), Юрий Чернов (бандит-шестерка). Детей играли: минский школьник Саша Продан (Коля) и москвичка Наташа Гонтуар (Анечка).

Съемки начались **17 сентября** с эпизода «у дома Слепнева».

Снимали три дня.

21–22 сентября снимали «двор».

23–28 сентября – улицы города.

29–30 сентября – в грузовике.

1–4 октября – у цветочного магазина.

5 октября – проселочная дорога.

6—10 октября – автобаза.

В те дни на съемочной площадке побывал корреспондент журнала «Советский экран» А. Хорт, который так описывал увиденное:

«Атмосфера на съемочной площадке спокойная и деловитая. Режиссер – сама деликатность, хотя последнее слово, конечно, остается за ним. Он не отмахивается от чужих мнений. Вот Кириллу Лаврову, исполнителю роли Малыча, не нравится сыгранный эпизод, и съемка повторяется раз, другой, пока актер и режиссер находят лучший вариант. Детально обсуждаются сцены с актерами Леонидом Филатовым (Слепнев) и Еленой Прокловой (жена Слепнева). Рядом с ними дети этой „супружеской четы“: Коля (минский школьник Саша Продан, известный широкому зрителю по фильму „Проданный смех“) и Анечка – трехлетняя Наташа Гонтуар, которая не только прекрасно держалась перед камерой, а и озвучивала свою роль.

Кроме профессиональных актеров, в фильме участвуют офицеры ростовской милиции В. Топчанян, Г. Никифоров и Е. Перский. Правда, играют они самих себя, офицеров милиции. Особенно интересно было участникам группы наблюдать за действиями В. Топчаняна. Он служит в ГАИ, о его водительском мастерстве в Ростове ходят легенды, и кое-что ему довелось выполнить перед камерой…»

11–14 октября снимали эпизод «в машине Слепнева».

15–17 октября снималась деревенская улица.

18–20 октября – шоссе.

21–24 октября – детский универмаг.

25–26 октября – подъезд дома.

27 октября – больница.

28–31 октября – зал суда.

1–3 ноября – управление внутренних дел.

Затем съемки фильма были остановлены, поскольку один из ведущих актеров, Кирилл Лавров, отправился в заграничную командировку. Съемочная группа вернулась в Москву, где начался монтаж фильма. Там их застало известие о смерти Генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева, которая случилась **10 ноября**. Новым руководителем страны стал бывший шеф КГБ Юрий Андропов, приход которого

большинством населения был встречен с радостью. В народе об Андропове давно закрепилось мнение как о честном и принципиальном деятеле, которому вполне по силам начать тот процесс оздоровления в обществе, который давно уже назрел.

22 ноября в павильонах киностудии имени Горького возобновились съемки фильма «Из жизни начальника уголовного розыска». Снимали комплекс «квартира Слепнева». Одна из самых сложных сцен: день рождения Слепнева, где он исполняет под гитару песню Булата Окуджавы «Когда воротимся мы в Портленд». Стоит отметить, что у Филатова был плохой музыкальный слух и он, зная это, старался как можно реже экспериментировать с гитарой, как в жизни, так и в профессии. Но здесь он решился нарушить этот принцип и результат получился потрясающий – песня в его исполнении звучит так, будто Филатов всю жизнь только и делал, что пел на сцене.

В те же дни был снят еще один эпизод, «в деревенской избе», где Филатову единственный раз в жизни довелось играть на одной съемочной площадке с кумиром своей юности, популярным некогда актером Леонидом Харитоновым (тот играл деда Слепнева). Спустя десять лет, уже будучи автором и ведущим телепередачи «Чтобы помнили», Филатов один выпуск посвятит памяти этого замечательного актера, которого к тому времени уже не будет в живых (он умрет через четыре с половиной года после съемок в «Начальнике угро»).

Тем временем **6 декабря** в Москве начались съемки телефильма «Петля»: снимали зимние эпизоды. Филатов играл своего героя – сотрудника МУРа – внешне похожим на ловкого авантюриста Федора в боевике «Кто заплатит за удачу»: на его сыщике Васильеве было похожее приталенное пальто и модная шляпа. Это было, как теперь говорят, круто – играть милиционера в таком ковбойском прикиде.

В начале того же **декабря** грянул новый скандал на «Таганке»: власти запретили спектакль «Борис Годунов». К этой вещи Любимов давно примерялся (еще в спектакль «Товарищ, верь!..» был включен отрывок из этого произведения), да все не было удобного случая. И только в начале 80-х все совпало: и ситуация в стране (апогей застоя, когда престарелые руководители из последних сил держались за власть, боясь любых перемен), и ситуация в театре (труппа старела и внутренне разлагалась). Плюс к тому же этим спектаклем Любимов отдавал дань уважения своему Учителю в искусстве – режиссеру Всеволоду Мейерхольду – который в **1937 году** поставил «Бориса Годунова», но этот спектакль тут же был запрещен, а сам режиссер вскоре репрессирован (погиб в Лубянской тюрьме).

Любимовский спектакль был показан всего лишь два раза на закрытых просмотрах, после чего тоже был запрещен. Как пишет А. Гершкович: «В постановке Ю. Любимова „Борис Годунов“ был спектаклем без центрального героя, главным действующим лицом его выступал народ, не безмолвствующий, но потерявший надежду на своих правителей, замороченный и отводящий душу лишь в песне. Любимов, не выпускавший ни одного спектакля без ключевой метафоры, нашел на этот раз театральный, зрительный ход в „смысловых“ костюмах пушкинских персонажей. Это повлекло за собой целую систему костюмных метафор. Лжедмитрий – артист В. Золотухин – был одет под анархиста-морячка 20-х годов, в бушлате нараспашку, из-под которого виднелась полосатая тельняшка (бдительные цензоры углядели в этом прикиде артиста намек на нового генсека Юрия Андропова, который был с Волги и в молодости успел послужить моряком. – **Ф.Р.**), боярин Баратынский – в шинель, патриарх всея Руси носил госпитальный халат и ходил с костылем, «перебежчик» Андрей Курбский нацепил, естественно, заграничные джинсы, а затворник Пимен, как заметил один внимательный американский наблюдатель, был похож в своей арестантской робе на современного зека».

Исторический маскарад достигал апогея в облике главного интригана пьесы, опытного царедворца Василия Шуйского. Артист Юрий Беляев выходил на подмостки «Таганки» в кожаном пальто и фуражке с околышем. Может быть, чекистская кожанка мало что говорит человеку с Запада, но у русского зрителя она вызывает знакомые ассоциации.

Но, пожалуй, самой большой неожиданностью был в спектакле царь Борис – его играл Николай Губенко, актер глубокий и внутренне собранный. Образ Годунова претерпел в спектакле существенные изменения и вышел за рамки хрестоматийной трактовки царя-убийцы, испытывающего муки совести. Губенко в Годунове создавал сложный и противоречивый характер. В татарском стеганом халате он с азиатской самоуверенностью наводил порядок на Руси, держа ее в страхе, а в результате сам становился жертвой дворцовых интриг, пожиная плоды посеянного беззакония. В известной мере Годунов в спектакле Любимова превращался в страдательную фигуру, особенно под самый финал, когда артист Губенко после гибели своего героя представал перед зрителем в ином качестве, выступая как бы от имени театра и автора…

В финале Годунов выходил из бокового прохода. Теперь Губенко одет в свой обычный московский костюм. Ничем не отличаясь от сидящих в зале, он не спеша поднимается на сцену и

обращается к зрителям почти без укора, без особой надежды услышать ответ:

– Что же вы молчите? Кричите: да здравствует…

Народ в зале безмолвствовал.

В растерянности молчал на сцене и хор. Но через мгновение, подчиняясь ритму драмы, прерывал молчание и запевал «Вечную память» по всем невинно убиенным.

Таким двойным финалом, вычитанным у Пушкина, заканчивал Любимов спектакль.

Какую же «крамольную» идею нес театр в пушкинском «Борисе Годунове»? Из-за чего власти предали его анафеме еще до выхода на публику? Идея была предельно проста: спектакль говорил о том, что нет в московском народе единого мнения о власти, и не было, и вряд ли так скоро будет, что всегда найдутся такие, кто будет кричать «ура» по наивности или из страха, найдутся в избытке и такие, кто предпочтет отмолчаться, сыщутся и шутники, которые, притворствуя, смочат слюною глаза…»

У людей, видевших «Бориса Годунова», сложилось о нем разное мнение. Например, зрители из числа западников приняли его восторженно, считая самым мощным любимовским обличением советского режима. Однако видный советский диссидент и философ Александр Зиновьев увидел в этом спектакле совсем иное. Говорят, в процессе просмотра он не смог досидеть до конца представления и, покидая зал, заявил: «Это антирусский спектакль». Того же мнения был о творении Любимова и писатель Виктор Астафьев. Не принял этот спектакль и кинорежиссер Сергей Бондарчук, который спустя год возьмется поставить в кино свою версию «Бориса Годунова», которая, в силу своего несоответствия с любимовской трактовкой, будет встречена либеральной общественностью в штыки, о чем речь еще пойдет впереди.

Спустя чуть больше месяца после запрета «Бориса Годунова» грянул новый скандал – очередное запрещение спектакля «Владимир Высоцкий». Театр собирался сыграть его **25 января 1983 года** в 45-ю годовщину дня рождения Высоцкого, но власти выступили против этого почина, посоветовав заменить его вечером-концертом на эту же тему. Однако Любимов, уязвленный запретом «Бориса Годунова», решил схитрить: пообещал властям сыграть концерт, но в итоге сыграл спектакль. За этот проступок Любимову был объявлен очередной выговор по партийной линии, а на доске приказов в театре появился документ следующего содержания:

«21 января 1983 года в беседе Управления культуры с Любимовым Ю. П. была достигнута договоренность, что 25

января в Театре на Таганке не будет показан спектакль „Владимир Высоцкий“, ранее просмотренный Главком и получивший отрицательную оценку Главка. Тем не менее в нарушение договоренности и правил пожарной безопасности 25 января в Театре на Таганке вместо вечера-концерта памяти В. Высоцкого был показан спектакль „Владимир Высоцкий“ с незначительными изменениями, что не повлияло существенно на идейное содержание (звучание) спектакля. Все это происходило при переполненном зале, что нарушало пожарные нормы нормальной эвакуации зрителей. Объявить тов. Любимову выговор».

В эпицентре этих страстей вместе с коллегами по театру находился и Филатов. Правда, голова его была занята не только этим: как мы помним, он тогда снимался сразу в трех фильмах. С **10 по 23 января** он находился в Ростове-на-Дону, где закончились съемки ленты «Из жизни начальника уголовного розыска». Затем, вернувшись в Москву, продолжил съемки в телефильме «Петля». А также принял участие в ретроспективе фильмов с его участием, которая прошла в московском кинотеатре «Темп» (там показали ленты: «Иванцов, Петров, Сидоров…», «Экипаж» и «Кто заплатит за удачу») – Филатов выступил перед зрителями в первый день ретроспективы.

Тем временем **31 января 1983 года** на экраны Москвы вышел фильм «Грачи». Картина была встречена зрителями с большим интересом сразу по нескольким причинам. Во-первых, это был детектив, во-вторых, в нем играл Леонид Филатов, который в последние годы превратился в мегазвезду советского кинематографа, и в-третьих, выходу фильма на экран сопутствовала весьма обширная реклама. Как итог «Грачи» соберут на своих сеансах 21,3 млн зрителей.

В начале **февраля** Филатов отправился в Литву, где начались (с **26 января**) съемки фильма «Исповедь его жены». В этой картине Филатов играл обольстителя: талантливого физика Ричарда, в которого влюблялась героиня фильма Ирена (эту роль играла известная актриса литовского театра Рута Сталилюнайте). Вообще эту мелодраму можно назвать малонаселенной – в ней были заняты всего лишь несколько актеров: наш герой, Рута Сталилюнайте, Юозас Будрайтис (он играл мужа – Ионаса) и Гражина Байкштите. Вот как сам Филатов рассказывал о своем герое:

«Мой герой, физик, одержим научной идеей и рассчитывает только на себя, свой ум и энергию. Он планирует, решает, действует. Для осуществления своих творческих замыслов Ричард собирает вокруг себя нужных людей. При этом в ход идет все –

давление авторитетом, товарищество, обычный флирт. Так в сферу его влияния попадает главная героиня. Увлеченная новыми идеями своего коллеги, талантливого физика, она уходит из семьи. Но в конечном счете иллюзия обновления оборачивается для героини духовным тупиком.

Стоит ли называть моего героя отрицательным? Ведь в нем есть искренняя увлеченность делом. Но это не оправдывает моего героя. Есть доля и его вины в разыгравшейся трагедии».

22 марта на киностудии имени Горького был принят фильм «Из жизни начальника уголовного розыска». В своем заключении по нему члены худсовета писали: «В картине сложился интересный актерский дуэт: К. Лавров – Л. Филатов. Слепнев в исполнении Л. Филатова – человек по-своему яркий, несколько анархистского склада. История взаимоотношений двух сильных и очень разных индивидуальностей, борьба их, победа положительного составляют сюжет фильма».

За роль Степана Слепнева наш герой, ставка которого в один съемочный день уже выросла до размеров 37 рублей 50 копеек, получил 3449 рублей, что стало рекордом – ничего подобного до этого он еще не получал. Однако, учитывая, что популярность Филатова продолжала расти в геометрической прогрессии, можно было смело сказать, что и это еще не предел. Что вскоре и подтвердилось.

Продолжаются съемки двух других фильмов с участием Филатова. Причем в разных местах. Так, с **25 марта по 4 апреля** «Петля» снималась в Риге, а с **25 апреля по 2 мая** съемочная группа выезжала в Пятигорск. Была экспедиция и в «Исповеди его жены»: с **6 по 24 июня** съемочной площадкой стали окрестности города Ладзияй.

Съемки «Петли» были завершены **15 мая**, а последним съемочным днем «Исповеди…» стало **26 июня** (потом по решению худсовета были проведены досъемки **18 июля – 12 августа**). За роль сотрудника МУРа Васильева, которая уместилась в полста съемочных дней, наш герой удостоился нового рекордного гонорара – 3675 рублей. А вот роль дамского обольстителя Ричарда, уместившаяся в 27 дней, принесла ему гонорар в сумме 2062 рубля. Однако общий рублевый итог Леонида Филатова все равно потрясал воображение: в течение года, снявшись в четырех картинах («Избранные», «Из жизни начальника уголовного розыска», «Петля» и «Исповедь его жены»), он заработал 12 296 рублей.

Конечно, считать деньги в чужом кармане дело недостойное, однако делается это исключительно для того, чтобы показать, сколь востребован был в те годы актер Леонид Филатов. Правда, в

сравнении с голливудскими звездами он, конечно, получал копейки, но это были копейки для Голливуда, а для Советского Союза вполне приличные деньги. Ведь цены тогда у нас были не чета нынешним: килограмм «Докторской» колбасы стоил 2 рубля 30 копеек, бутылка водки «Андроповка» – 4 рубля 12 копеек, а проезд в метро равнялся и вовсе 5 копейкам. Кроме того, Филатов продолжал работать в театре, где ему шла ежемесячная зарплата в пределах 130–150 рублей. Так что денег на вполне безбедную жизнь нашему герою тогда хватало даже с излишком. Не забудем, что жил тогда он не один, а с новой женой Ниной Шацкой и ее сыном Денисом, которого он считал родным. Вот как об этом вспоминал сам Филатов:

«К моменту нашей с Ниной свадьбы (**1982 год**) Денису было двенадцать лет. Когда Нина сказала ему, что выходит замуж, он спросил, кто будет его новым папой, и она ответила: «Дядя Леня Филатов!» Он закричал: «Ура!» Сегодня я считаю Дениса родным сыном. У сожалению, операция, которую перенесла жена, лишила ее возможности еще иметь детей. Когда Денису исполнилось четырнадцать, мы даже хотели усыновить ребенка. Сын разрыдался: «Зачем вам ребенок, у вас же есть я!» Мы оставили эту идею навсегда…»

А вот как о своих взаимоотношениях с нашим героем вспоминает Денис Золотухин: «Филатов практически стал мне вторым отцом. В моем сознании уложилось неуложимое: я обоих называл отцами. Слово „отчим“ мне в принципе не нравится, и Лене тоже. Но он и вел себя как отец. Он появился как раз в тот момент, когда мне очень необходимо было ежедневно на кого-то опираться. Я ж по жизни-то пентюхом был. А он – парень из Ашхабада – научил меня, как себя вести, научил не бояться человеку врезать по морде. Пардон, по лицу. Ведь страх у людей, подобных мне, бывает не от того, что меня кто-то ударит. Страшно самому кого-то ударить. А вдруг покалечу? Это не страх перед тюрьмой, а внутренние угрызения. Леня мне говорил: ничего, по морде бей. Морда – такая штука: сначала опухнет, а потом пройдет…

Школа отца в корне отличалась от Лениной. Если Леня показывал наглядно, сейчас, сию минуту, то отец всей своей жизнью меня учит. Учит смирению, учит переносить неприятности…»

Глава двадцатая
Самый снимаемый

Тем временем в **мае 1983 года** Филатов закончил сниматься в «Петле», а уже через месяц был утвержден еще в два кинопроекта. Первый – психологическая драма Инны Туманян «Соучастники». Сюжет его, придуманный известным следователем московской прокуратуры Александром Шпеером, заключался в следующем. Молодой парень Толя Тредубенко, приговоренный сразу за несколько преступлений к 10 годам тюрьмы, отсидел девять и вот-вот должен был выйти на свободу. Как вдруг он признается тюремным властям в тяжком преступлении, которое он совершил в 17-летнем возрасте и которое осталось нераскрытым. Это было убийство парня, которое Тредубенко совершил в компании молодых людей, своих приятелей. Это дело поручают следователю московской прокуратуры Сергею Александровичу Хлебникову (эту роль и предложили сыграть Леониду Филатову).

Хлебников поначалу думает, что это признание всего лишь ловкий ход зека, с тем чтобы хоть на время вырваться из тюремных стен на волю. Но потом устанавливает, что все это правда. Еще большее открытие ждет его по поводу самого заявителя. Оказывается, Толя Тредубенко очень неординарный парень: совестливый, думающий, талантливый (перечитал всю тюремную библиотеку, сам пишет неплохие стихи). В итоге между следователем и заключенным устанавливаются неформальные, по-настоящему дружеские отношения. Однако эта идиллия разрушается, едва Тредубенко выходит на свободу, где его ждут не менее серьезные испытания, чем в заключении. Борьба за юную душу Толи и составляла главную сюжетную линию фильма. Фильм призывал зрителей не быть равнодушными к ближнему, к активному **соучастию** (отсюда и название картины) в отношении тех, кто однажды оступился.

Вторая картина относилась совершенно к другому жанру. Это была политическая драма Игоря Гостева «Европейская история». Там Филатову досталась роль второго плана – немецкого журналиста Хайнца Ренке, в руки которого попадают документы, компрометирующие одного из кандидатов в мэры города. Эти бумаги становятся поводом к убийству Ренке.

Стоит отметить, что фильм Гостева относился к госзаказу – то есть произведению искусства, появление которого стало возможным благодаря инициативе с самого верха, а именно –

идеологического и международного отделов ЦК КПСС. Этот фильм должен был в наглядной форме разоблачить нравы западной политической жизни, где бал правят продажные политики, журналисты и бизнесмены. Снимать подобные картины доверяли исключительно проверенным людям (кандидатуры артистов утверждались в ЦК КПСС и КГБ).

Например, Игорь Гостев всем своим предыдущим творчеством заслужил особое доверие властей: в 70-е годы он снял целую трилогию о партизанском движении по книгам заместителя председателя КГБ СССР Семена Цвигуна (фильмы: «Фронт без флангов», «Фронт в тылу врага», «Фронт за линией фронта»). Главную роль в «Европейской истории» доверили играть еще одному проверенному человеку – Вячеславу Тихонову, которого вся страна знала по исполнению роли советского разведчика Штирлица в телесериале «Семнадцать мгновений весны» (в трилогии про «Фронт» он тоже играл главную роль). Другого положительного героя, Пауля Гамелина, играл киношный разведчик – поляк Станислав Микульский, который был известен всему социалистическому содружеству как исполнитель роли разведчика капитана Клосса в многосерийном телефильме «Ставка больше, чем жизнь».

Что касается нашего героя, Леонида Филатова, то его появление в этой картине на первый взгляд выглядело странным. Ведь он представлял антисоветскую «Таганку», актеров которой в подобного рода проекты старались не приглашать. Но Филатова пригласили. Почему? Видимо, по мнению властей, он считался самым благонадежным актером в труппе этого театра (иначе тот же КГБ вряд ли бы выпустил его в Колумбию на съемки «Избранных»). Сам Филатов должен был прекрасно понимать, что участие в этой картине многие его коллеги могли воспринять однозначно как приспособленчество (нечто вроде поступков его героя Б.К. из того же фильма «Избранные»). Но актер на это пошел, видимо, побоявшись осложнить свою дальнейшую кинокарьеру отказом.

Сюжет «Европейской истории», придуманный известным детективщиком Николаем Леоновым («Трактир на Пятницкой» и др.), заключался в следующем. В ФРГ идут выборы мэра округа, где конкурируют два человека, представляющие полярные силы. С одной стороны это социал-демократ Хайден (актер В. Стржельчик), который выступает против размещения американских крылатых ракет на своей территории, с другой – неофашист Олден (Р. Раманаускас), который хочет открыть этим ракетам зеленую улицу. У каждого из этих людей есть сторонники. Среди них и два журналиста: Петер Лоссер (Вячеслав

Тихонов) поддерживает Хайдена, а Хайнц Ренке (Леонид Филатов) выступает на стороне Олдена. Однако в итоге, получив на руки документы, изобличающие продажность его кандидата, Ренке изменит свою позицию, за что и погибнет – его убьет наемный киллер.

Первыми начались съемки «Соучастников», которые проходили в Москве. На календаре было **4 июля**. В течение месяца в павильонах киностудии имени Горького снимали эпизоды: «квартира Тани», «квартира старухи», «квартира журналиста», «новая квартира Хлебникова», «кабинет и коридор прокуратуры». Работа шла весьма интенсивно: вместо положенных по норме 52 полезных метров пленки киношники снимали целых 69,4 метра.

В **августе** съемки в павильоне перемежались со съемками на натуре. Тогда были отсняты: «Дом культуры», «ресторан», «улица возле прокуратуры», «старая квартира Хлебникова» и др. Съемки шли с той же интенсивностью, поскольку вскоре (с **21 августа**) должны были начаться съемки «Европейской истории», причем не в Москве, а в экспедиции, в Таллине.

Одну из ролей в «Соучастниках» исполнил «щукинский» друг Филатова Владимир Качан: он играл одного из соучастников убийства, который впоследствии стал благополучным человеком: защитил докторскую диссертацию, собрался жениться. Как вдруг вскрывается его участие в преступлении десятилетней давности. Естественно, он смятен, раздавлен. Пытается хоть как-то оправдать себя: дескать, это случилось по молодости, по глупости. «Кому нужна такая ваша высшая справедливость?» – вопрошает герой Качана в конце своего длинного монолога. На что герой Филатова отвечает: «Мы с вами целый час разговариваем и говорим только о вас. А как же он: тот парень, которого убили? Ведь он тоже мог, как и вы: учиться, жениться…»

23 августа на экраны Москвы (сначала в «Ударнике», затем и в других кинотеатрах) вышел фильм Сергея Соловьева «Избранные», где наш герой играл главную роль – немецкого барона Б.К. Фильм не вызвал особенного ажиотажа у зрителя, но был вполне благожелательно встречен критикой. Причем большинство из них прекрасно поняли, что фильм с «фигой»: повествуя о временах отдаленных (действие фильма происходило в **1944 году**), авторы имели в виду сегодняшнюю действительность, советскую. В среде советских интеллигентов было очень много таких же баронов Б.К. – людей, ненавидевших советскую власть, но которые из-за страха за свое благополучие были вынуждены поддерживать ее, а то и вовсе записываться в стукачи (подписки, подобные той, которую дал в фильме Б.К.,

советские интеллигенты давали родному КГБ пачками).

Чуть позже, в начале 90-х, данную тему затронул в своем творчестве кинорежиссер Михаил Швейцер, снявший фильм «Как живете, караси?» Там бывший сотрудник КГБ, уйдя на пенсию и тайно вывезя на свою дачу архивы на стукачей, начинает их шантажировать этими документами. Одного из таких стукачей, известного писателя, отца которого репрессировали в сталинские годы, играл коллега нашего героя по «Таганке» Валерий Золотухин.

Но вернемся к Леониду Филатову.

В его биографии был всего лишь один контакт с КГБ. Вот как он сам об этом вспоминал: «В то время – а как же? – любой нормальный человек моего возраста хоть раз, хоть как-то рикошетом, но, конечно, столкнулся с КГБ. Я был на Лубянке. Меня… вызвали по поводу какого-то человека, которого я знал. Который вздумал удрать куда-то на корабле на каком-то. И долго допрашивали меня… вот хочу ли я за рубеж, здесь, мол, плохо жить? Не говорил ли чего похожего… Им чего-то надо было, а чего им надо – я понять не мог. Какое… петушиное слово они хотели от меня услышать?..»

Глава двадцать первая
Капитан бросает команду

Тем временем **1983 год** стал переломным в судьбе родного театра Филатова, «Таганки». Юрий Андропов хотя и относился с симпатией к либералам, в том числе и к Любимову (за то, что тот в конце 70-х не взял в свой театр его дочь Ирину, мечтавшую об актерской карьере), однако, став у руля страны, поменял свою точку зрения на противоположную. И вышло это отнюдь не случайно. Если в годы так называемой разрядки к деятельности Любимова и его театра на самом верху относились снисходительно, то теперь ситуация резко изменилась, поскольку в мире вновь со всей силой заполыхала «холодная война», развязанная президентом США Рональдом Рейганом.

Как мы помним, Рейган был приведен к власти в январе **1981 года**. Практически с первых же дней он взялся наводить идеологический порядок в стране. Если тридцать лет назад, во времена разгула «маккартизма», в Америке были в ходу «черные списки» книг, которые насчитывали порядка 300 наименований, то при Рейгане эта цифра увеличилась вдвое. Среди запрещенных при нем в США произведений значились: «Прощай, оружие» Э. Хемингуэя, «Гроздья гнева» Дж. Стейнбека и даже «Приключения Тома Сойера и Гекльберри Финна» М. Твена. По данным комитета против цензуры, только в течение **1982 года** в более чем половине американских школ были проведены «чистки» библиотек. К числу «антиамериканских» были отнесены в первую очередь учебники, содержавшие правдивую информацию об агрессии США во Вьетнаме, «уотергейтском скандале» и т. д. Все эти книги были названы «пораженческими» и запрещались к распространению в США.

Не случайно, что знаменитый фильм «Рэмбо» появился именно тогда – в **1982 году**. Смысл его был предельно ясен: во Вьетнаме воевали хорошие и смелые парни, а американское общество отнеслось к ним как к преступникам, вместо того чтобы сделать их героями. Вот почему сочувствие в фильме вызывали не полицейские, которые были показаны жестокими и мстительными, а Рэмбо – простой американский парень, воевавший когда-то во Вьетнаме.

Всю внешнюю политику Рейган рассматривал через призму конфликта между США и СССР. Это тоже устраивало большинство американцев, поскольку жить без внешнего врага им казалось бессмысленным. А как только он вновь появился, все сразу встало

на свои места: и жизнь обрела свою осмысленность, и мир стал восприниматься в привычных тонах – в черно-белых, без каких-либо оттенков.

23 марта 1983 года Рейган произнес одну из самых своих воинственных речей. Выступая в городе Орландо, штат Флорида, перед Национальной евангелистской ассоциацией, он назвал Советский Союз «империей зла» и призвал к крестовому походу против нее. «Я люблю моих дочерей больше всего на свете, – патетически заявил американский президент. – Но я бы предпочел, чтобы мои маленькие дочери умерли сейчас, продолжая верить в Бога, чем увидеть их растущими при коммунизме и оканчивающими свой жизненный путь не верящими в Бога». Предложив присутствующим присоединиться к молитве во имя спасения тех, кто живет в «тоталитарной тьме», он одновременно обратился к ним с призывом встать на пути тех, кто хотел бы видеть США «неполноценными с военной и моральной точек зрения». Замораживание вооружений, заявил президент, является не чем иным, как «иллюзией мира», тогда как реальностью является достижение мира с «позиции силы».

Как заявит уже в наши дни Юрий Любимов (интервью газете «Аргументы и факты» от **30 июня 2004 года**): «Президент Рейган в свое время назвал нас империей зла. И в общем-то прав был…» Еще раньше, в начале 90-х, в документальном фильме «Таганское танго» Любимов произнесет еще одну фразу, которая многое объясняет в его жизненной позиции: «Рейган их победил…» Под словом «их», судя по всему, режиссер имел в виду коммунистов, но я трактую это гораздо шире – как советский народ. Любимов бравирует своим счастьем по поводу развала Советского Союза, который он всю жизнь люто ненавидел. Поэтому все, что произошло с этим человеком в первой половине 80-х, логически вытекало из этой его позиции.

С приходом к власти Рейгана в Советском Союзе изменилось отношение к «пятой колонне» – к тем деятелям науки и культуры, которые с вожделением смотрели в сторону Запада, видя в нем единственного спасителя от коммунистической диктатуры. Это отношение стало таким же жестким, как отношение Рейгана к собственным либералам. Отсюда и то давление на «Таганку», которое стало усиливаться с конца **1982 года**. Команда Андропова стала вести дело к тому, чтобы убрать Юрия Любимова с поста руководителя этого театра. Поэтому все его новые начинания не имели практически никаких перспектив. А начинаний было много.

Так, Любимов взялся ставить булгаковский «Театральный роман», а также «Бесов» Ф. Достоевского, где Леонид Филатов

должен был играть главную роль – Петра Верховенского. Последний спектакль должен был стать очередным обличением советской действительности, хотя «бесами» Достоевский называл не только жестоких революционеров, не останавливающихся перед насилием, но и тех русских интеллигентов, кто пресмыкается перед Западом (их он еще называл «сволочами»). Но Любимову был ближе первый вариант – про революционеров. Еще он собирался поставить спектакль по басням Н. Крылова и пьесу Леонида Филатова «Да здравствует чума!» по «Декамерону» Боккаччо. Однако ни одна из этих задумок тогда так и не осуществится.

Видимо, в какой-то момент понял бесперспективность всех своих задуманных проектов и сам Любимов. Как и то, что «лохматая рука», которая так долго защищала его на самом «верху», теперь утратила свою силу. А тут еще и жена стала настаивать на отъезде из Советского Союза, где она всегда жила без особой радости. А не прислушаться к мнению жены Любимов никак не мог: это в театре он был диктатор, громовержец, а дома всем заправляла Каталина, слово которой для всех домашних было законом.

Летом **1983 года** Любимов обращается в ЦК КПСС с просьбой отпустить его в Лондон, мотивируя это двумя причинами: во-первых, личной (он хотел поправить свое пошатнувшееся здоровье в одной из лондонских клиник), во-вторых, служебной (он получил предложение поставить в театре «Лирик-сиэтр» спектакль «Преступление и наказание» Ф. Достоевского). Власти пошли ему навстречу. Любимов покинул Москву вместе со своей женой Каталиной и сыном Петей. Причем они явно предполагали, что назад могут и не вернуться: иначе зачем им было забирать с собой все столовое серебро (этот эпизод описывает в своих мемуарах О. Яковлева: дескать, актрисы «Таганки» специально проникли в квартиру Любимова, чтобы удостовериться, а не предполагал ли он заранее свое невозвращение, и не обнаружили там этого самого серебра и других ценных вещей).

Тем временем в ночь на **1 сентября** грянул мировой скандал: над территорией Советского Союза, над Японским морем, силами ПВО СССР был сбит южнокорейский пассажирский самолет. В сообщениях указывалось, что на его борту находились 269 пассажиров. Однако по другой версии никаких гражданских лиц на борту лайнера не было: все они были высажены еще до того, как этот самолет-разведчик отправился с разведывательным заданием в СССР. А упоминание о пассажирах понадобилось западным спецслужбам специально для того, чтобы выставить Советский Союз той самой империей зла, о которой полгода

назад говорил Рейган. Эта провокация удалась. На протяжении нескольких месяцев во многих странах мира бушевала самая разнузданная антисоветская истерия.

К примеру, американские газеты в те дни ежедневно выходили с заголовками типа: «Советский Союз против всего мира», «Окровавленные руки Москвы», «Умышленное убийство», «Советская паранойя» и т. д. Американцы жгли Государственные флаги СССР перед зданием ООН в Нью-Йорке, били витрины в магазинах, торгующих советскими товарами, требовали самых жестких правительственных санкций против Советского Союза. Как писала газета «Чикаго трибюн»: «Сбитый самолет оказался политическим подарком и пропагандистским благом для Рейгана».

Аккурат в эти самые дни свой голос в эту антисоветскую кампанию вплел и Юрий Любимов. Нет, он ничего не сказал о сбитом самолете, однако по поводу своей ситуации высказался весьма определенно. **5 сентября** («Таганка» в те дни была на гастролях в Омске) в интервью лондонской «Таймс» режиссер заявил: «Мне 65 лет, и у меня просто нет времени дожидаться, пока эти чиновники начнут понимать культуру, которая достойна моей страны… Мои работы запрещены, и я не могу смириться с этим».

Спустя несколько дней сотрудник советского посольства Павел Филатов пришел в театр «Лирик-сиэтр», чтобы специально поговорить с Любимовым об этом его интервью. Однако разговора не получилось. С первых же минут возник скандал, в результате которого к Любимову на помощь бросились работники театра и чуть ли не взашей вытолкали советского дипломата из своего заведения. Естественно, что эта акция не могла остаться без внимания советских властей. От Любимова потребовали объяснений, но он тогда предпочел не вступать в полемику с советскими чиновниками, чем на некоторое время отсрочил решение своей судьбы.

Как и большинство актеров «Таганки», Леонид Филатов, конечно же, переживал за судьбу режиссера и втайне надеялся, что и на этот раз все обойдется, как это обходилось и раньше. А пока Филатов продолжает активно сниматься в кино. Закончив съемки в фильме «Соучастники» (**15 сентября**), он съездил в Таллин на съемки «Европейской истории» (экспедиция там продлилась тоже до **15 сентября**), затем продолжил съемки в Риге (**16–23 сентября**), а в первой половине октября отправился в ГДР (**5—16 октября**). Затем съемочная группа вернулась в Москву, где продолжила съемки в павильонах «Мосфильма» (длились до **5 декабря**).

Параллельно Филатов закончил озвучание роли следователя Хлебникова в фильме «Соучастники» на киностудии имени Горького. За эту роль он удостоился гонорара в сумме 3186 рублей. Чуть меньше он получил за роль журналиста Хайнца Ренке, поскольку роль была второго плана – 2292 рубля.

10 октября на экраны страны вышла очередная картина с участием Филатова – «Из жизни начальника уголовного розыска» Степана Пучиняна. В прокате она займет 17-е место, собрав 21 миллион 800 тысяч зрителей (на 500 тысяч больше, чем «Грачи», которые демонстрируются с конца **января**). Журнал «Спутник кинозрителя» так описывал основную коллизию фильма:

«Детектив не традиционен: до преступления должна пройти добрая половина фильма. А пока мы заняты совсем другим „расследованием“: шаг за шагом перед нами раскрывается прошлое двух очень разных людей, встретившихся волею судеб в общей коммунальной квартире. И встреча эта была, судя по всему, далеко не первой, хотя оба делают вид, что незнакомы…

Коллизия эта была счастливой и для актеров – в ней таились интересные возможности. Актеры тут решали все. Режиссер Степан Пучинян выбрал Кирилла Лаврова и Леонида Филатова. Это их фильм. Фильм-дуэль. Его герои умны, по-человечески значительны. Они личности – это несомненно с первого взгляда. И дуэль их – не потасовка сильного со слабым, не игра в поддавки, какую мы часто встречаем на экранах: это поединок равных. С тем большим интересом и волнением, все возрастающими от кадра к кадру, мы следим за героями. Причем следим вовсе не за развитием внешних событий.

Умные, талантливые, серьезные актеры дали своим героям глубокое жизненное наполнение. В облике, в манере говорить и слушать, в немногословии одного и взрывчатом темпераменте другого перед нами встают судьбы. И вот этот сложный, непредсказуемый душевный мир, который открывается нам в обычных, казалось бы, для «милицейского» фильма ситуациях, и есть то, что пересказать в аннотации невозможно. Нужно смотреть фильм. Вы уйдете после сеанса с ощущением, что познакомились с интереснейшими людьми, что были свидетелями человеческого «выпрямления». И мысль о том, в какой степени мы все ответственны друг за друга, заново откроется зрителю этой картины…»

19 ноября в газете «Крымская правда» было опубликовано интервью с Филатовым, из которого я приведу лишь небольшой отрывок. В нем он рассказал следующее:

«Я живу быстро. Хочется многое успеть. Мучительно переживаю, когда впустую тратятся минуты, годы, жизнь.

Ненавижу глупость, жадность, хамство. И трусость. От нее все пороки. Малодушие безнравственно. Вера в свое предназначение делает человека сильным. Только бы хватило времени…»

Между тем продолжает оставаться неясной судьба Юрия Любимова, который по-прежнему находится в Англии, где трудится над новой своей постановкой – на этот раз это «Риголетто» для театра во Флоренции (в те дни он работал над режиссерским планом и сценографией). Артисты «Таганки», отчаявшиеся найти правду в Управлении культуры и союзном Министерстве культуры, написали коллективное письмо в Политбюро, в котором перечислили свои просьбы: разрешить им премьеру спектакля «Борис Годунов», **25 января 1984 года** отыграть спектакль «Владимир Высоцкий» и вернуть в театр Юрия Любимова. Но письмо это до Политбюро не дошло, а из секретариата ЦК КПСС пришло устное уведомление: прекратите ненужные волнения, продолжайте работать спокойно. Вот как эти события описывает в своем дневнике Алла Демидова:

«**11 января**. Достали телефон Черненко, я звонила – разговор очень жесткий: дескать, не он один решает эти дела, и он не может заставить Любимова вернуться, если тот не хочет.

15 января. Звонила от Дупака Лапину (председатель Гостелерадио. – **Ф.Р.**) на ТВ с просьбой помочь записать наши спектакли на пленку. Он кричал, что не собирается записывать антисоветские спектакли и т. д. Бросил трубку.

19 января. Спектакль «Высоцкий» 25 января запретили. Будем делать вечер. Любимов в Милане. Отвезли в Управление театров наше письмо; подписали Золотухин, Губенко и я.

20 января. В Управлении театров – Дупак, Беляев, Золотухин, Губенко и я. Спектакль «Владимир Высоцкий» не разрешен. Решили послать телеграммы Андропову и Любимову.

Приехал Смехов из Парижа, 13 января виделся там с Любимовым. Ю. П. постарел, выглядит больным и растерянным.

Ходят слухи, что на «Таганку» придет Эфрос.

23 января. Письмо от театра Громыко (министр иностранных дел СССР, член Политбюро. – **Ф.Р.**) с просьбой послать человека к Любимову на переговоры.

24 января. Написали письмо Гришину.

30 января. Нас, 13 человек с «Таганки», принял Демичев (министр культуры СССР. – **Ф.Р.**). Разговор – 2 часа. Просьба от нас – не решать быстро, послать к Любимову официального человека, начать репетиции «Бориса» и «Владимира Высоцкого».

Вернулись в театр и на радостях послали телеграмму Любимову: «13 человек были у министра. Разговор долгий и полезный. Решали начать „Бориса Годунова“ и другие вопросы…»

1 февраля. Любимов опять дал там интервью нам не в помощь…»

Речь идет об интервью Любимова, с которым он выступил в конце **января**, после того как газета «Стандарт» вручила ему премию за лучшую режиссуру прошедшего года за постановку в Англии спектакля по роману Ф. Достоевского «Преступление и наказание». После церемонии вручения премии корреспондент Би-би-си Зиновий Зинник взял у Любимова интервью, которое в тот же день транслировалось и на СССР. В этом интервью режиссер практически сжигал за собой все мосты. Он заявил:

«Я так же, как и говорил раньше, говорю, что мое желание работать в театре есть лишь в том случае, если есть хотя бы минимальные условия для работы. К сожалению, надежды мои не оправдались, хотя мне сначала было сказано, что будут постановки „Бориса Годунова“ и спектакль о Высоцком, и потом был разговор в очень больших инстанциях, что будет поставлен и „Живой“ Можаева. У меня появилась надежда, что все это будет, но в последний момент закрыли репетиции „Бориса“ и запретили вечер памяти поэта, которого десятки миллионов людей считают родным, близким. По-моему, это неразумно, это обижает людей и вызывает нехороший резонанс и у нас, и здесь, в других странах. И мне непонятно, ведь в такой же острой ситуации этот спектакль был разрешен. И я не понимаю, зачем запрещать это сейчас. Это значит, что есть косвенный ответ, что мне работать не дадут.

Я не могу пожаловаться на отношение к себе здесь. Оно очень внимательное. Но я хочу работать у себя на Таганке. Я знаю, что им без меня там тяжело. Но я могу только тогда там работать, когда есть хоть какие-нибудь условия для этого. Но когда мне подряд закрывают все мои постановки, то это же бессмысленно ходить мне в театр и ждать, когда они мне закроют следующую мою работу! Я отрепетировал на 80 % «Театральный роман», но я чувствую, что они это тоже закроют, как закрыли «Высоцкого» и «Бориса»…

Будет перемена в культурной политике, значит, переменится и моя судьба. Если нет, почему должна перемениться моя судьба? Станет хуже и не только для меня. Остается надеяться только на разум. Я стараюсь быть оптимистом, потому как это бессмысленно так разбазаривать свою культуру. Но я не смогу поехать со своими актерами на кладбище завтра утром. Весь театр поедет на могилу поэта, прекрасного поэта, нашего актера, с которым я всю жизнь работал, на могилу Владимира Высоцкого. Очень сожалею, что так сложилась моя судьба. Ни вечера его памяти, ни спектакля его памяти, а только придут люди и будут плакать у могилы. Все это очень грустно…»

Большинство актеров «Таганки» слушали это интервью сквозь вой глушилок и окончательно осознали, что это, видимо, конец. Конец руководства Любимова их театром. В то время, как они все ноги стоптали, ходя по высоким кабинетам, и истратили реки чернил, подписывая разные прошения в защиту режиссера, он продолжал «бодаться с дубом». В итоге даже смерть Юрия Андропова, которая последовала вскоре после этого, **9 февраля 1984 года**, не смогла изменить ситуацию в лучшую сторону: к власти пришел Константин Черненко, который не собирался потворствовать «пятой колонне» (ведь Рейган у себя антисоветскую истерию тоже не прекращал).

Но даже в такой ситуации часть актеров «Таганки» (ее костяк) продолжали верить своему Учителю, даже мысли не допуская, что он давно от них отрекся. И что отнюдь не советские власти повинны в том, что он не может вернуться на родину, а он сам. Ведь на Западе Любимов катался как сыр в масле: ставил оперы и спектакли, получая за них хорошие деньги, имел крышу над головой и непререкаемый авторитет «борца с тоталитарным режимом» в глазах западной общественности. Сбылось то, о чем он мечтал всю свою жизнь: чтобы не было рядом с ним ненавистной советской власти и чтобы он был свободен в любых своих желаниях и поступках. Так же думала и его жена-иностранка, которой комфортный Запад тоже был гораздо ближе, чем коммунистический СССР. Поэтому возвращаться назад Любимов не хотел и, вполне вероятно, втайне даже был благодарен советской власти за то, что она не желает меняться: в такой ситуации он мог валить на нее все, что ему заблагорассудится.

В разгар этих событий, **12–13 марта**, по Центральному телевидению прошла премьера телефильма «Петля», где Леонид Филатов играл главную роль – сотрудника МУРа Евгения Васильева. Честно говоря, фильм нельзя было назвать большой удачей актера: это был средний детектив без больших претензий. В этом жанре у Филатова были работы и получше (те же «Грачи» или «Из жизни начальника уголовного розыска»). Вот почему, когда в газете «Труд» появилась заметка, где роль Филатова в этом фильме была подвергнута критике, мало кто из поклонников артиста удивился. Автор заметки П. Смирнов писал следующее:

«Энергичный, волевой, бесстрашный инспектор Васильев – типичный зарубежный детектив. Одна широкополая шляпа чего стоит! Он не расстается с нею ни при головокружительных прыжках и погонях, ни даже там, где головной убор все же принято снимать, в школе например. Спору нет, Филатов – актер

прекрасный, из тех, кто, как говорится, и телефонную книгу сыграть может. Один раз, другой, третий… А вот четвертый ведь можно уже заговорить „телефонным“ голосом автоответчика…»

Глава двадцать вторая
Новый капитан

Тем временем в ЦК КПСС окончательно определились в отношении Любимова: его исключили из партии (хотя партком его родного театра всячески противился этому) и стали подыскивать ему замену в качестве главного режиссера «Таганки». Зная об этом, актеры театра ходили к министру культуры Демичеву и просили назначить к ним их бывшего товарища – Николая Губенко. Но у министра на этот счет было свое мнение: его выбор пал на Анатолия Эфроса. И выбор этот был не случайным: как мы помним, у Эфроса уже был опыт общения с этим театром – в **1975 году** он поставил там «Вишневый сад». И хотя этот спектакль окончательно развел его с Любимовым, однако мнение об актерах этого театра у Эфроса осталось самое благожелательное. О том, как жестоко он ошибется в этом мнении, режиссер поймет уже вскоре, но будет, увы, поздно.

Эфрос шел в Театр на Таганке в твердой уверенности, что делает благое дело: спасает этот театр от окончательного распада. Он хотел загрузить труппу работой и дать ей возможность сохранить себя как боеспособный коллектив, чтобы в таком виде дождаться возвращения Любимова (Эфрос, как и многие, все-таки сохранял надежду, что Любимов вернется). Второй причиной, по которой Эфрос дал свое согласие прийти в «Таганку», были невыносимые условия, которые сложились у него к тому времени в Театре на Малой Бронной.

Вспоминает О. Яковлева: «Когда возникла идея перехода на „Таганку“ – в конце **февраля** или начале **марта 1984 года**, – Анатолий Васильевич пригласил меня к себе домой. Были Наташа (Наталья Крымова – жена Эфроса. – **Ф.Р.**) и Дима (сын Эфроса. – **Ф.Р.**). Анатолий Васильевич сказал: «Я вас собрал, поскольку вы самые близкие мне люди, и я хочу узнать ваше мнение. Мне предлагают перейти на „Таганку“. Что вы об этом думаете?» Наташа довольно определенно сказала: «Я двумя руками за». – «Что ты думаешь, Дима?» Дима мрачно молчал. Я говорю: «Я двумя руками против». И объяснила почему: мне кажется, этот коллектив не для Анатолия Васильевича.

Он же сказал: «Я с ними работал, я знаю этот коллектив. Тем более, они давно уже без своего режиссера, и неизвестно, вернется Любимов или нет. Я с ними поставил „Вишневый сад“ – это замечательная бригада… артельщиков».

Он почему-то и раньше, еще на Малой Бронной, называл их «артелью». Такая вот «боевая компания». К общему неудовольствию учеников и других актеров, он говорил нам: «Вы понимаете, это такая рабочая артель». В это слово – «артель» – он вкладывал что-то стоящее.

Тогда еще был жив Высоцкий, и общение с ним, видимо, оставило приятные воспоминания…»

Филатов, как и большинство его коллег по «Таганке», не хотел прихода Эфроса в их театр. Он считал, что это не тот режиссер, который сможет стать пусть временной, но заменой Любимову. Ведь кто такой Любимов: борец с режимом, трибун, глашатай. А Эфрос – это вечно рефлексирующий интеллигент, который, как черт от ладана, бежит от политики. К тому же в глазах таганковцев Эфрос выглядел выдвиженцем власти, а подобное клеймо, тем более для этого театра, считалось самым позорным и несмываемым. Однако, даже несмотря на эти обстоятельства, Филатов «Таганку» не покинул, хотя такая возможность у него была: в середине **марта** его пригласила в «Современник» Галина Волчек (такого же предложения удостоился еще ряд таганковцев: Алла Демидова, Вениамин Смехов, Виталий Шаповалов, художник Давид Боровский, но они поступили так же, как Филатов, – отказались).

В те дни, когда Эфроса назначили руководить «Таганкой», Филатов начал работу над новым кинопроектом: фильмом Константина Худякова «Успех». Причем там он играл явного антипода Анатолия Эфроса – театрального режиссера Геннадия Фетисова, который ставит в провинциальном театре чеховскую «Чайку» методами, многие из которых были далеки от интеллигентных. Короче, чтобы достичь успеха, который гарантировал Фетисову пропуск в Москву, он манипулировал актерами, будто марионетками. В результате один из них умер от инфаркта, другой, с которым они учились в одном институте, стал считать его лютым врагом, а молодая актриса, влюбившись в Фетисова, осталась у разбитого корыта, поскольку ему самому эта любовь была нужна только для одной цели – чтобы актриса хорошо сыграла свою роль на сцене.

Съемки фильма начались **14 марта** во Владимире, где в течение недели снималась натура. Филатов выехал туда всего лишь на пару дней, после чего вернулся в столицу, чтобы участвовать в общем собрании «Таганки», где труппе должен был быть представлен новый режиссер – Анатолий Эфрос.

Собрание состоялось **20 марта**. А накануне вечером «Таганка» сыграла спектакль «Товарищ, верь!..», явно намекая, что она продолжает верить в то, что Любимов к ним вернется. Как

пишет в своих дневниках В. Смехов: «**20 марта**, в 11 часов – собрание труппы. Для обеспечения спокойствия, для пресечения поступков, которые могут испортить жизнь театру и Юрию Любимову (в соответствии с указаниями начальства), мы попросили всех собраться на час раньше. Логикой и авторитетом ведущая группа убедила возмущенное семейство: никаких реакций, никаких истерик, мы обязаны сберечь самое дорогое – наш репертуар. Только дисциплиной можно достичь доверия руководства, и тогда нам помогут вернуть Юрия Петровича.

К сожалению, план был сорван. Мрачная атмосфера, безмолвие народа перед лицом прибывших представителей никого не удивили. Объявлен приказ, директор предоставил слово Эфросу. Умно и обаятельно последний сообщил, что его цель – сохранить все, что он более всего любит и ценит, – дух и творения Юрия Петровича. Но вот, мол, так все случилось, уверен, что мы будем хорошо вместе работать. Будут новые спектакли – другие, чем были у вас, и другие, чем были у меня. Директор спросил: нет ли вопросов, тогда собрание считаю… не успел. Один за другим выступило несколько человек. Говорили, что сегодня – похороны театра. Спрашивали у Эфроса, как он мог прийти, ни с кем не посоветовавшись. Напомнили ему, что в час его испытаний, пятнадцать лет назад, за него пошли бороться товарищи, а первым среди них был Любимов… Это когда Эфроса снимали с главрежей Театра имени Ленинского комсомола… Эфрос на все вопросы отвечал мягко, печально и одинаково: я вас понимаю, ничего не поделаешь, но поверьте мне, пройдет время, и вы увидите, что все сделано правильно… Я тоже выступил и тоже получил ответ: «Ты прав, Веня, я должен был, наверное, поговорить с теми, кого хорошо знаю – с Боровским, с Демидовой, с тобой… Я должен был, но… я другой человек. Я люблю работать».

Да, Эфрос и в самом деле пришел в Театр на Таганке, чтобы работать. Но он не учел одного: работать хотел он один, а актеры «Таганки» в большинстве своем хотели митинговать и продолжать оставаться в глазах театральной общественности «самыми передовыми борцами с режимом». Но, лишившись своего Учителя и приобретя такого руководителя, как Эфрос, они таковыми борцами быть уже не могли по определению. Выход был один: создать новому режиссеру такие условия, чтобы он проклял тот день, когда согласился прийти в этот театр.

Сразу после назначения Эфроса Любимов дал интервью русской службе Би-би-си, где не скрывал своего возмущения: «Накануне пришел телекс, что на мое место назначен Анатолий Эфрос, режиссер театра на Малой Бронной. Меня это поразило,

так как я подумал: неужели он забыл, как его когда-то выгнали на улицу и мы все собрались и все-таки его отстояли. Он тогда с группой артистов ушел на Малую Бронную. И вот теперь он согласен на мое место. Мне кажется, что это какое-то недоразумение…»

Святая наивность! Любимов, видимо, рассчитывал, что, пока он будет отсиживаться в Лондоне и поливать грязью советские власти, те забронируют за ним место главного режиссера и будут терпеливо ждать, когда он соизволит вернуться на рабочее место. Но с какой стати? Да, Любимов в течение почти 20 лет руководил Театром на Таганке, но он не был его владельцем. Здесь он явно спутал системы: в Советском Союзе образца **1983 года** капитализма еще не было, а значит, не было условий для того, чтобы одному человеку присваивать себе целый театр. И никто Любимова из театра не выгонял, а он сам уехал за границу и уже там сжег за собой все мосты: дал несколько интервью, которые западная пресса использовала как очередной повод для шумной антисоветской истерии.

Эфроса бывший режиссер «Таганки» тоже не пожалел, уличив его в черной неблагодарности: дескать, мы тебе когда-то помогли, а ты вон чем отплатил. По Любимову выходило, что все советские режиссеры должны были как один встать на его защиту, проявив клановую солидарность. Но о какой солидарности могла идти речь, если представители театральной элиты жили как пауки в банке: вечно друг другу завидовали, подсиживали, стучали? И принципиальных борцов с режимом там никогда не было и не могло быть, поскольку кишка была тонка у творческой интеллигенции на этот счет. Это среди диссидентов встречались люди, которые жертвовали своей свободой, а то и жизнями ради идеи, а в среде деятелей искусства таковых отродясь не было. Тот же Любимов был борцом только до той черты, какую ему начертали сами власти. Как только он эту черту переступил, его тут же вышибли из партии и вычеркнули из списка граждан этой страны. И обижаться на это было глупо: если ты борец, то принимай правила борьбы достойно.

Придя на «Таганку», Эфрос взялся ставить «На дне» М. Горького и уже **9 апреля** провел первую репетицию. В спектакле был занят и Филатов, правда, до премьеры он не дошел, сойдя с половины дистанции. Выбор пьесы был не случаен, а символичен: таким образом Эфрос хотел вытянуть труппу из того уныния, в каком она пребывала почти год (то есть со дна – на поверхность). Но надежды Эфроса были напрасны: актеры хотя и работали, но большинство делало это по инерции, продолжая питать к новому руководителю отнюдь не теплые чувства. Вся их давняя ненависть

к советской власти теперь сконцентрировалась на Эфросе, которого (парадокс!) эта самая власть била не меньше них.

В своих мемуарах, озаглавленных весьма симптоматично «Таганка. Записки заключенного» (то бишь вся жизнь – в ГУЛАГе!), Вениамин Смехов подробно рассказывает о том, как власть пыталась подавить бунт актеров «Таганки» после прихода туда Эфроса. Дескать, одного актера уволила – Юрия Медведева (отметим, всего одного!), и документы задержала на присвоение званий ряду актеров, и сольные гастроли им отменила, и даже съемки в кино запретила (хотя наш герой, Леонид Филатов, последнего избежал: в **1984 году** снимался в двух фильмах). Короче, воспоминания Смехова полны всяческих ужасов (видно, название книги должно было себя оправдывать). Но вот ведь что странно. Если Филатов нашел в себе силы отказаться от участия в спектакле «На дне», то Смехов нет – он играл в нем одну из главных ролей, Барона, и благополучно дошел до премьеры.

Смехов с пафосом пишет о своем театре: «Таганка воспитана в духе открытости и прямоты, а не трусости и лести». Прямо Храм, а не театр. Однако о том, какие нравы царили в этом «храме», люди узнали в начале 90-х, когда именно этот театр (как и другой – МХАТ) явил миру склоку такого масштаба, что размеры ее потрясли воображение окружающих. Оказалось, что «оплот фронды», «светоч свободы», легендарная «Таганка» на самом деле некий аналог советской коммуналки, причем самого низкого пошиба. Может быть, раньше, на заре его карьеры, он и в самом деле являл собой самый демократичный и вольнолюбивый театр страны, но потом превратился в какое-то скопище самовлюбленных и испорченных славой актеров. Причем психология у многих из них была и в самом деле зековская. Об этом, кстати, проговаривается и сам Смехов, описывая один эпизод из **1984 года**. Цитирую:

«…Извечный диалог с вахтерами театра привел меня в истерическое состояние, и я впервые в жизни опоздал на сцену, все кончилось возбужденным объяснением за кулисами: „Вахтеры не смеют нервировать актеров! Они десятки раз оскорбляли своим „непущанием“ наших гостей! Ольгу Берггольц! Артура Миллера! Актеров! А тут журналист – тихий, скромный! Они его руками и за дверь! Я завелся – скандал. Нельзя, чтобы в театре главную роль играли сексоты и вохры!..“ Тут побледнел А.В. (А. В. Эфрос. – **Ф.Р.**) и крикнул: «Я не знаю этих слов! Я не знаю, кто такие вохры…» Уже вне себя от ярости я завопил: «Это ложь! Вы не могли не знать, кто такие вохры, живя в сталинские времена!»

Я крепко виноват в том крике. Спустя время, связав разрозненные наблюдения, я четко вижу: кто-то однажды

перепугал художника, он бежал от социальной темы и всяких примет реальной истории страны – не от высокомерия, а из мучительного страха…»

Вот так Смехов «припечатал» Эфроса: трус, дескать. А он, Смехов, судя по всему, храбрец: этакий герой сопротивления, борец с угнетателями. Но лично я склонен считать героем Эфроса: питая те же негативные чувства к режиму, как и Смехов, он в то же время умел разделять такие понятия, как власть и Родина. И его приход в Театр на Таганке сродни не поражению (как это считает Смехов и ему подобные), а настоящему подвигу.

Кстати, сам Эфрос к Смехову относился неплохо: когда в печати вышла статья Евгения Суркова о спектакле «На дне», где автор обо всех исполнителях отозвался лестно, а Смехова раскритиковал, Эфрос первым пришел успокоить актера. Спустя пару месяцев после этого Смехов «отблагодарил» режиссера: ушел в «Современник». А спустя год и вовсе оскорбил, исполнив со сцены сатирические куплеты, где значилось имя Эфроса. А потом… Впрочем, об этом речь еще пойдет впереди.

К счастью, в последние годы свет увидели не только мемуары Смехова, но и других людей, кто изнутри наблюдал за тем, что творилось в Театре на Таганке в середине 80-х. Например, книга Ольги Яковлевой «Если бы знать…» Приведу из нее отрывок, который трактует коллектив театра совсем с иных позиций:

«Мне они не казались „артелью“ – это было полупьяное сообщество в мире театра, постоянно воспроизводящее ситуацию скандала и обструкции по отношению к власти; не будь этих обструкций, половина их общественной славы улетучилась бы…

При этом оставался вопрос: обструкция-то обструкцией – а вот отношения с властью? Это что же за власть такая, вы к ней, якобы, в оппозиции, вы ей все время фиги показываете в кармане – и та же самая власть выстроила оппозиционному театру огромное новое здание? Какая здесь логика? Художники, которые находились в оппозиции, даже внутренней, скрытой, не очень-то получали помещения и главврежство. А тут «оппозиционерам» выстроили этакий огромный театр-ангар, вполне, впрочем, современный, и говорят: «Владейте им, оппозиционеры, – оппозиционеры по отношению к нам!» Какая-то тут была нестыковка. Или власть была хорошей?!

Начались репетиции. Конечно же, фрондирующая часть труппы – состоящая, собственно, из четырех ведущих актеров, – продолжала фрондировать и на репетициях. (В этом спектакле были задействованы следующие «звезды» «Таганки»: Валерий Золотухин, Алла Демидова, Вениамин Смехов, Зинаида Славина, Леонид Филатов, Иван Бортник, Наталья Сайко, Константин

Желдин, Юрий Смирнов, Александр Трофимов, Инна Ульянова, Феликс Антипов и др. – **Ф.Р.**) Демонстрировали, что они свободны: могут приходить на репетиции или не приходить, репетировать или не репетировать либо репетировать и одновременно фрондировать.

На репетициях они предлагали разные штампы из старых спектаклей Любимова: надеть какую-нибудь там резиновую шапочку с дырками, вытащить в эти дырки волосы, – им казалось, что это смешно и содержательно.

Эстетика их была мне чужой. Видимо, так же как и им – художественный мир Эфроса. Казалось бы, тоже условный, поэтический театр, как и у Любимова, – но поэтика у этих режиссеров была принципиально разная. Как объединить «артельность», синеблузовскую резкую манеру с тонким психологизмом Анатолия Васильевича? К тому же они приходили на репетицию или полупьяные, или пьяные. Или не приходили вовсе. На каждую роль было тогда три исполнителя. И если сегодня выстраивалась, допустим, линия Клеща с одним актером, Золотухиным, то на следующий день Золотухин не приходил, а приходил Филатов. И точно так же, со всеми деталями, Эфрос снова три часа терпеливо объяснял ту же десятиминутную сцену, которая репетировалась накануне. А через два дня не приходил Филатов – выходил на сцену третий актер, которому опять с теми же подробностями, терпеливо Анатолий Васильевич показывал тот же рисунок.

Анатолий Васильевич исповедовал терпимость, но и он иногда приходил в отчаяние со всей своей терпимостью и всепрощением. Актер две недели не приходил на репетиции, а потом являлся как ни в чем не бывало. И Эфрос мне говорил: «Знаете, он даже не чувствует вины. Как же так?» Это ему было непонятно, как были непонятны, чужды страх, наушничество, подхалимство. И еще – зависть…

Труппа была неоднородна: одни – талантливы и известны, вторые – «середняки», те, без которых театр не может обойтись. Эти вели себя скромно, достойно и более или менее творчески. И были те, которые обычно почти не участвуют в творческом процессе, так называемая «группа поддержки» – эти уже ничего не затевают, не надеются ни на одного режиссера и ничего для себя не ждут…»

Глава двадцать третья
От премьеры к премьере

Тем времнем Филатов, живо участвуя во всех таганковских делах, перемежает их с работой в кино, продолжая сниматься в фильме «Успех». С **21 марта по 27 мая** съемки проходят в Москве в очень плотном ритме. Только один раз Филатов сорвал съемку, когда **11 мая** не смог вырваться из театра на съемочную площадку. Съемки велись на «Мосфильме» (в павильоне № 10 были выстроены декорации театрального зала, актерских гримуборных, общежития и квартиры матери), а также в филиале МХАТа (там снимали фойе театра и закулисье) и в двухкомнатной квартире на постоянно действующей строительной выставке на Фрунзенской набережной (там снимали квартиру Олега Зуева, которого играл Александр Збруев).

В один из тех дней на съемочной площадке побывала корреспондентка журнала «Советский экран» Н. Лазарева, которая так описала увиденное:

«Во дворе филиала МХАТа на скамеечке, уткнувшись в рукопись и скрывая таким образом растерянное и встревоженное лицо, сидит Лариса Удовиченко – по фильму ее зовут Аллой Сабуровой. Ей поручена роль чеховской Нины Заречной в спектакле, который ставит в провинциальном театре заезжий режиссер из Москвы, Геннадий Фетисов. Вот он и сам (Леонид Филатов) стремительно выходит во двор из-за кулис и, направляясь к Алле, начинает полураздраженно объяснять ей смысл сцены, репетиция которой только что завершилась. Завязывается непростой разговор, а камера оператора Валентина Пиганова тем временем фиксирует все происходящее на пленку. Звучит голос Худякова: „Все хорошо! Снято!.. Переходим на сцену…“

А сцена уже в мосфильмовском павильоне. Здесь «маститая» актриса провинциальной труппы Зинаида Арсеньева (Алиса Фрейндлих) играет Аркадину. Рядом с ней артист Князев (Анатолий Ромашин), а еще вчера Тригорина репетировал совсем иной исполнитель, Павлик Платонов (Лев Дуров). Всякое бывает в театре – есть ведь и дублеры, а то и меняются исполнители чуть ли не в канун премьеры. Но здесь все оказывается много сложнее… А главное, что все это неразрывно связано с одним человеком, Геннадием Фетисовым.

– Кто он такой, ваш герой? – спрашиваю Леонида Филатова.

– Ну, прежде всего он очень талантлив. При этом мой герой обожжен жизнью, крайне «неудобен» для окружающих и для самого себя. Но и в то же время остро необходим связанным с ним людям.

– Совершенно верно, – подхватывает Алиса Фрейндлих. – Не явись он в эту подернутую тинкой спокойствия и спячки труппу, все бы так и продолжали жить по инерции, в полудреме, все более поддаваясь «заболачиванию». Моя героиня, например, просто возвращена им к жизни, к молодости, к творчеству.

И опять разговор возвращается к Фетисову. Говорит Леонид Филатов:

– Он одержимый. Ни актеров не жалеет в работе, ни о себе ни на момент не задумывается. В нем подкупает высокая духовность, искренность, отсутствие какого-либо наигрыша. Он естествен, он так живет, так ищет, творит, нередко ошибаясь в путях и методах. И тем не менее общение с ним нравственно обогащает…»

Работа над «Успехом» плавно двигалась к своему завершению, когда в **июле** случилось то, чего многие ожидали, причем одни со страхом, другие с надеждой: Юрия Любимова лишили советского гражданства. На труппу «Таганки» эта новость произвела тягостное впечатление, и даже Анатолий Эфрос был подавлен, поскольку прекрасно понимал, как это событие отразится на его взаимоотношениях с актерами. Он не ошибся: эта новость и в самом деле возбудила в актерах новую волну негативных чувств к новому режиссеру, который ассоциировался с той самой властью, которая лишила Любимова гражданства.

Тем временем в «Успехе» до **24 июля** шли монтажно-тонировочные работы. На следующий день в 3-м творческом объединении «Мосфильма» состоялся просмотр фильма худсоветом, который завершился положительным вердиктом. Фильм был назван несомненной удачей студии, а игра Леонида Филатова оценена по самому высшему баллу. Актер и в самом деле сыграл одну из лучших своих ролей в киношной биографии. Как пишет Т. Воронецкая:

«Герой Филатова – режиссер Фетисов – тот тип человека, к которому принадлежит и сам Леонид. Для него, как сказал К. Худяков, „не работа – часть жизни, а жизнь – часть работы“. Фильм „Успех“ – это не столько рассказ о жизни и проблемах актера, театра, сколько размышления о тех сложных душевных нравственных противоречиях, в которых находится художник в процессе творчества. В XX веке формулы „искусства для искусства“, „искусство для себя“ уже не срабатывают, тем более в таком зависимом виде творчества, как режиссура. Важно не только создать, но и донести созданное до зрителя, получить

отклик, понимание, признание…

Леонид не боится играть Фетисова плохим. В сценах провокации артистов он даже неприятен: жесток, холоден… и вдруг – совершенно преображается, когда говорит о «Чайке», о Чехове, о людях! Два разных измерения – жизнь и искусство! Каждое из них имеет свои законы. Что более безнравственно: отказать актеру в роли, с которой тот не в состоянии справиться, зная, что отказ причинит ему боль и мучения, или оставить его играть, сохранив приятельские отношения? Дважды эта дилемма возникает перед Фетисовым. Один раз она кончается трагически для артиста Павла Платонова: сердечный приступ приводит к смерти. Кто виноват? Виновато искусство, если оно истинно; если режиссер талантлив, он уже неподвластен себе, он руководствуется неким высшим законом творчества, где невозможны компромиссы. Как непросто складываются отношения актеров и режиссера…

Фетисов – не только лучшая роль Леонида, но и самая трудная. Симулировать талант на экране, так же как и ум, невозможно, им надо обладать. Сложность роли в том, что очень тяжело передать неуловимый процесс творчества. Это постоянное внутреннее напряжение, как болезнь, которая уносит силы и от которой нет лекарств. Играть этот процесс невозможно, им надо жить. Леонид много импровизировал, менял текст роли, что было логично при столь сложной задаче. Сценарист А. Гребнев впервые дал согласие на сохранение актерской «отсебятины», настолько это было органично и интересно сделано Филатовым…»

За роль Геннадия Фетисова наш герой был удостоен гонорара в 3110 рублей. К тому времени его актерская ставка выросла до 44 рублей в съемочный день (год назад она равнялась 37 рублям 50 копейкам).

В **августе** на экраны страны вышел фильм Инны Туманян «Соучастники», где Леонид Филатов играл главную роль – следователя прокуратуры Сергея Хлебникова, который пытается помочь своему подследственному, молодому парню Толе Тредубенко, совершившему в юности убийство по пьянке, найти свое место в обществе после освобождения из тюрьмы. Этот фильм стал еще одним шедевром в творческой копилке нашего героя. О чем убедительно говорит письмо, которое было опубликовано в газете «Советская культура». Ее автор педагог из Пензы (города, который оставил заметный след в судьбе Филатова) Н. Булавинцев. Привожу его полностью:

«Давно не испытывал от кинокартины такого потрясения, как после просмотра фильма „Соучастники“ режиссера И. Туманян. Думаю, что его можно поставить в один ряд с лучшими фильмами

о подростках, о молодежи – такими, как „Путевка в жизнь“, „Республика ШКИД“, „Педагогическая поэма“ или недавний – „Пацаны“. Нам очень нужны картины, поднимающие проблему трудных подростков.

Авторы блестяще исследуют человеческие характеры, изобличают равнодушие, духовную черствость, приспособленчество, показывают всю нравственную несостоятельность подобной жизненной позиции «соучастников». Л. Филатов и С. Колтаков играют на высочайшем накале чувств (да не играют вовсе – живут, реально существуют). В их героях нет ни капли фальши, веришь в их искренность, глубину переживаний. Перед нами не просто рассказ о двух людях – следователе и вчерашнем преступнике, жизнь которых переплелась в экстремальной ситуации, это призыв к соучастию в человеческой судьбе, к действию, к реальной помощи! Несмотря на то, что лента начисто лишена назидательности и какой-либо дидактичности, она имеет серьезное воспитательное значение.

К глубокому сожалению, «Соучастники» демонстрировались в нашем городе лишь два дня в малом зале одного из кинотеатров. То же самое было и с «Пацанами», «Временем желаний» и другими яркими картинами последнего времени. А зритель ждет появления таких картин, хочет их видеть».

В не менее восторженных тонах отозвался о фильме «Соучастники» и критик В. Демин, который в журнале «Советский экран» написал следующее: «Пусть простят меня оператор В. Гинзбург, художник В. Сафонов, композитор Е. Геворкян, если об их работе я ни слова не скажу. По простой причине: уж такая это картина. Здесь интерьеры, одежды, уличные зарисовки или структура кадра несравненно менее интересны, чем актерская игра и в особенности слово, бесконечно звучащее с экрана: беседы, споры, исповеднические монологи. Коридоры за решеткой мы увидим только на заставке для титров, обстоятельств преступлений не увидим вообще. О прошлой, давней и недавней, о нынешней жизни Толи Тредубенко он будет рассказывать – сам или, с его слов, это перескажет следователь. Что-то вроде „радиофильма“…

«Играть» можно и лучше и хуже. Мало, что ли, мы видели фильмов, где текст всего-навсего преподносится, как на тарелочке, в умелых паузах и грамотных модуляциях! Еще благодарим – за грамотность, за то, что не рвут уши досадной фальшью. Но вдруг, случается, распахнется перед тобой чудо полного перевоплощения – и это уже не «игра», здесь каждый миг впитываешь, как художественное откровение. Так играет Сергей Колтаков (Толя Тредубенко). Актер не стремится подсказать нам,

где его герой прав, а где безнадежно ошибается. Он такой – этот человек! Гордый, заносчивый, переоценивающий себя, тут же впадающий в тоску и самоедство, больше всего в мире благодарный следователю Хлебникову, ставшему для него твердой кочкой, чтобы выбраться из трясины, но без раздумий садящийся на шею тому же Хлебникову: разок спас, теперь спасай дальше!..

Леониду Филатову в недавнем фильме «Грачи» выпало сыграть надменного сверхчеловека, убежденного воспитателя негативной, злой духовности в слабом, безоглядно доверившемся ему существе. Теперь его герой, следователь Хлебников, – полная противоположность: врачеватель, лекарь душевных нарывов, и мы видим, насколько это непростое дело. По той хотя бы причине, что оно требует всего тебя. Их много: после Толи еще один такой же подопечный, стриженный под нулевку, радостно вваливается к тебе – добрым отношением к нему ты как будто дал вексель на вечную поддержку, на бесконечное терпение, на полное сострадание, что бы там ни произошло. Для этого, пожалуй, надо быть святым.

Герой Филатова – всего-навсего живой человек. Он отзывчив и самоотвержен, он возится с чужими бедами и по долгу службы, и в свободное время. Но в ярости, с которой он обличает остальных, не пожелавших пальцем пошевелить, чтобы помочь попавшему в беду, чувствуешь какое-то внутреннее жжение, горький вопрос совести: что-то главное, чего ждал от него Толя, все-таки осталось без ответа. Он как рыцарь из баллады, что отдал нищему половину своего плаща, а позже спохватился: почему не весь? Что за великодушие «от сих до сих»?

Такова истинная тема фильма, она могла бы стать главной в произведении. Не риторическое «кто виноват?», не «фундаментальное» открытие, что из одной и той же семьи могут выйти преступник и общественно надежный человек, не нагнетание драматизма: сорвался или еще нет, сорвется сегодня или завтра?.. А неистребимая надежда, даже у самого падшего, на понимание, на помощь, на предельную душевность. Вот это и остается итогом картины: сиротливые глаза Тредубенко. Они вглядываются с ожиданием».

Поскольку на тот момент Филатов входил в когорту самых популярных актеров советского кино, многие советские печатные издания соревновались за право взять у него интервью. Поскольку в этих публикациях наш герой приоткрывает завесу над своей личной жизнью, воспользуюсь ими для своего рассказа о нем. Вот отрывки из интервью Филатова газете «Московский комсомолец», которое вышло в конце **августа 1984 года**. В нем актер рассказал

следующее:

«Как и у большинства актеров, у меня практически нет свободного времени. Уже шесть лет работаю без перерыва и отпуска. Определенного режима дня нет, потому что снимаюсь то в одной, то сразу в двух картинах. Плюс к тому театр и житейские хлопоты. Домой прихожу часто за полночь. Семьи почти не вижу.

А с другой стороны, жаловаться на все это нельзя. Я, например, боюсь отдыха. Ну, высплюсь, почитаю. Потом начну прислушиваться: что-то телефон молчит. Может, случилось что?..

Почту я получаю очень разнообразную. Бывают письма теплые, добрые, умные. А бывают капризные. Например: «Неужели трудно мне позвонить? Я пишу уже в шестой раз…» Или, скажем, студенты: «Мы ждем тебя! Извини, что на „ты“, но ты такой свой парень. Приезжай на вечер…»

Недостатки у меня, конечно же, есть. При всей реактивности своего существования я очень мягкодушен. Почти не умею говорить «нет». А это надо иногда делать, потому что из-за этого неумения я зачастую подвожу людей».

В другом интервью, которое Филатов дал ленинградскому журналу «Аврора», он рассказал о своих взаимоотношениях с пасынком Денисом. Цитирую:

«С сыном я потерпел поражение в своих воспитательных экспериментах. Как-то говорю ему: если хочешь стать интеллигентным человеком, прочти всего Пушкина и все, что о нем написано. Он, не раздумывая, схватил томик Пушкина – кому же не хочется в глазах собственного отца в пятнадцать лет стать интеллигентным человеком! Прошел день, другой. Сначала устал, потом надоело, а еще немного погодя он понял, что пустился в плавание по океану, у которого не видно берегов. И бросил. Виноват, конечно, я, потому что поставил задачу, требующую умения синтезировать, и решить ее можно было только последовательно, не спеша, и желанный результат не мог быть получен сразу… А как заманчиво!

Так же произошло и с изучением английского. Я предложил ему: выучи таблицу неправильных глаголов – и заговоришь по-английски. Опять вроде бы сущая безделица – какая-то таблица… Так же схватил учебник, но скоро понял, что ни завтра, ни послезавтра по-английски не заговорит, и остыл. Я-то рассчитывал на систематический автоматизм зубрежки, когда количество неминуемо переходит в качество, но это длительный процесс.

Сразу, сейчас, сию секунду, моментально – вот что может заразить подростка, вот чего он жаждет, что может оценить. Скажем, ты долгое время учил его не быть трусом, и сам в

трудную минуту доказал, что не трус. В другой экстремальной ситуации – не разочаровал несоответствием слова и дела. Вот тогда его любовь, завороженность утраиваются. Убежден, не последнюю роль в завоевании доверия подростка играет личное обаяние…»

Не прошло и месяца после премьеры «Соучастников», как на широкий экран вышла новая картина с участием Леонида Филатова – «Европейская история». Причем этому фильму была устроена Всесоюзная премьера – то есть фильм одновременно демонстрировался во всех (!) столицах СССР и других крупнейших городах страны. Такой чести удостаивались редкие картины: исключительно те, которые несли в себе мощный идеологический заряд. В «Европейской истории» он был: в ней поднималась проблема борьбы против размещения американских крылатых ракет в Западной Европе (их должны были разместить в ФРГ уже осенью этого же **1984 года**). Естественно, что и пресса по поводу таких картин была исключительно благожелательная. Приведу лишь два отзыва.

Р. Соболев («Искусство кино»): «Из многих картин выделяется своими идейно-художественными качествами „Европейская история“, поставленная И. Гостевым и отличающаяся чистотой формы политического фильма, уравновешенностью рационального и эмоционального, а главное – истинной злободневностью и значительностью содержания. Достаточно сказать, что конфликтным ее центром стала острейшая и важнейшая политическая проблема наших дней – борьба между демократическими и реакционными силами Западной Европы из-за размещения там американских крылатых ракет…

Нельзя не подчеркнуть исключительную своевременность появления этой картины. Ракеты еще в процессе установки, а споры по этому поводу продолжаются, и фильм «Европейская история» смотрится как аргумент в этих спорах. Почти газетная оперативность не повлекла за собой торопливости и поверхностности – перед нами умное и сильное произведение, заставляющее всерьез размышлять о животрепещущей проблеме современности, сопереживать с его героями. Это стало возможным прежде всего потому, что столкновение идей оказалось и столкновением людей: противоборство сил воплощают отнюдь не манекены, произносящие подходящие к случаю фразы, и не случайные персонажи, своего рода жертвы обстоятельств, а личности, интересные, привлекающие к себе внимание люди. «Политическое» здесь не заслоняет «человеческое», они предстают в единстве: личное, семейное, бытовое обусловливается событиями внешними, вещами

глобального характера, и наоборот.

В «Европейской истории» именно человеческие качества героя определяют в рещающую минуту его действия, его выбор, ломающий, возможно, всю его налаженную жизнь, и выводят на первый план важнейшую политическую мысль картины: о том, что честные люди не могут не быть против неофашистов, их заморских вдохновителей и кредиторов, против установки на территории Европы американских ракет. Дело, однако, не только в том, что герой – порядочный человек; доверие к нему определяется в первую очередь тем, что логика его поступков и трудность решений есть отражение логики и сложности политической борьбы, в которой он, герой, вольно или невольно, но всегда активно участвует. Он, так сказать, не объект, а субъект исторического процесса…

Герой «Европейской истории» – журналист по имени Петер Лоссер… Кинематографистов можно понять – люди этой профессии имеют возможность находиться в эпицентре всевозможных событий и знать не только их внешнюю сторону, но и изнанку, подоплеку…

Вместе с тем познание не только умножает скорбь. Знание истинных механизмов жизни подчас рождает цинизм. Среди западных журналистов множество людей, внутренне изломанных, без стержня в душе, легко продающихся и продающих других… В «Европейской истории» есть достаточно знакомый образ продажного журналиста, созданный Л. Филатовым. Талантливый артист пытался показать фигуру трагическую, жизнью заплатившую за сделку с совестью, но во многом не смог преодолеть малоинтересную драматургию роли, сконструированную по знакомой схеме…

Фильм «Европейская история» не спешит утешить зрителя бодренькими заверениями, что разум непременно победит безумие. Конечно, мы верим в победу разума, потому что альтернативы нет, потому что иначе – глобальная смерть. Однако в картине сделан акцент на другом, она образно и впечатляюще показывает предельную сложность политической ситуации в мире. Борьба прогрессивных сил Запада против действительно безумных планов, лелеемых и уже осуществляемых крайними реакционными силами империализма, – ее важный, но отнюдь не единственный фактор. Мужественные интонации «Европейской истории» заставляют зрителя проникнуться сознанием необходимости мирной политической обстановки и, что еще важнее, размышлять о мире, в котором он живет. Для политического фильма это главное достоинство, ибо мысль порождает импульс к активному действию. В контексте

современной идеологической борьбы фильм «Европейская история» – явление нерядовое».

А вот как отозвался на премьеру этого фильма другой критик – Юрий Богомолов («Спутник кинозрителя»): «Детективная интрига сообщает сюжету необходимое напряжение. Это, в свою очередь, стимулирует интерес к судьбам героев. За них переживаешь, поскольку известно, что люди Коллера и Шулмана (сторонники кандидата в мэры города неофашиста Олдена. – **Ф.Р.**) способны на все, в том числе на шантаж и убийство.

За них переживаешь еще и потому, что героев играют популярные советские актеры: Вячеслав Тихонов – Лоссера, а Леонид Филатов – Хайнца Ренке. Оба актера добавляют важные краски в образы своих персонажей. Тихонов сообщает своему герою нравственную основательность и интеллектуальную проницательность. Филатов наделяет своего персонажа недюжинным темпераментом и всесокрушающим жизнелюбием, благодаря чему этот беспринципный профессионал, человек без политических убеждений, вполне принявший жестокие законы буржуазного общежития, не лишен известного обаяния…

Хайнц Ренке, подобно многим своим сверстникам, живет настоящей минутой, для него фашизм, прошлый и будущий, подернут дымкой времени. Эти реальности как бы не реальны. Зато реальны театральные эффекты, к которым прибегают Олден и его закулисные покровители, – это явление народу на мотоцикле в сопровождении моторизованной колонны, это показная простецкость, это псевдодемократическая фразеология, это довольно прозрачная социальная демагогия.

Симптоматично и символично, что оба героя подверглись яростному давлению со стороны людей, представляющих интересы реакции. Тут было все: подкуп, шантаж, обман, наконец, убийство…» (В фильме герой Леонида Филатова погибал, сраженный пулями наемного киллера. – **Ф.Р.**)

На момент выхода в прокат «Европейской истории» Филатов уже с головой был погружен в новую работу – он снимался в фильме Юлия Карасика «Берега в тумане». Причем играл в нем положительную роль – большевика Шелапугина, который руководит советской комиссией по репатриации. Речь в фильме шла о событиях осени 1921 года, когда разгромленная в Крыму армия Врангеля после годичного пребывания в Турции нашла прибежище в Болгарии. Среди солдат этой армии оказался и полковник Сергей Егорьев. Вот как описывает канву фильма журнал «Спутник кинозрителя»:

«Неимоверно запутавшийся в обстоятельствах личной жизни и служебной своей карьеры, оставивший жену и дочь в

Севастополе, куда ему уже нет возврата, он постепенно теряет и сына, попавшего под влияние начальника врангелевской контрразведки, – Егорьев пытается найти хоть какой-то смысл в своем пребывании на чужбине. Он не может совместить внушенные ему с детства понятия порядочности, служебного долга с тем, что видит вокруг. Не может по-настоящему ответить на чувства полюбившей его женщины. Не может вернуть доверие сына, на глазах превращающегося в фанатика. Не может вернуться в Советскую Россию и не может остаться на чужом берегу…

Режиссер Юлий Карасик, решая судьбу своего фильма, пошел путем совершенно беспроигрышным, пригласив для участия в нем очень хороших актеров.

Это и Анатолий Кузнецов – он играет полковника Егорьева. И Леонид Филатов в роли большевика Шелапугина, с которым Егорьева связывают давние, очень сложные отношения. Ирина Купченко и Любовь Виролайнен, которым суждено воплотить на экране все перипетии драматичного семейного конфликта. Молодой, но очень интересно работающий Алексей Жарков в роли жандармского полковника Самохвалова. Николай Олялин (барон Врангель), Петр Щербаков (генерал Кутепов), Сергей Юрский (Рейли), Стефан Данаилов (капитан Стойчев)… Список действующих лиц в данном случае велик, и играют все актеры превосходно…»

Съемки фильма начались **25 сентября** с экспедиции в Болгарии. Филатов приезжал туда несколько раз в течение двух месяцев. Затем, когда в середине **декабря** съемочная группа вернулась на родину и снимала в павильонах «Мосфильма», у Филатова было несколько съемочных смен и здесь. Всего на его долю выпало 15 съемочных дней.

Глава двадцать четвертая
Из «Таганки» в «Современник»

В отличие от кино в театре дела у Филатова складываются менее успешно. Он не стал участвовать в спектакле «На дне», причем по собственной инициативе. По его словам: «Эфрос, мне кажется, меня любил. Потому что неоднократно предлагал мне работать. Причем так настойчиво. Можно сказать, настырно. Он говорил: „Лень, ты мне скажи, ты будешь работать или не будешь?“ А я как бы так шлялся по театру, в „На дне“ работать не хотел. Он меня все на Ваську Пепла тянул. Я говорю: у вас же репетирует Золотухин, вы его в дурацкое положение поставите, у нас не бывает второго состава. Это я врал сгоряча. Ну он, огорченный, – он не злился никогда – так, пожимал плечами и отходил…»

Поэтому премьера «На дне», выпавшая на **25 декабря** (на следующий день после 38-го дня рождения Филатова) прошла без него (как и без Эфроса, который слег в больницу с инфарктом). А три дня спустя Филатов узнал трагическую новость: **28 декабря** в Киеве скончался кинорежиссер Константин Ершов. Как мы помним, этот человек оставил заметный след в судьбе нашего героя, сняв его в двух своих картинах: «Женщины шутят всерьез» и «Грачи». Собирался он его снимать и дальше, но ранняя смерть (в 49 лет) помешала ему это сделать. Вот как об этом человеке вспоминал сам Леонид Филатов:

«Я просто благодарен судьбе, что она меня с Костей свела, потому что это уникальный человек. Это был очень тихий, интеллигентный человек, казалось бы, совсем не соответствующий энергичному образу современного режиссера. У него было много друзей, которые его нежно любили. Он был рыцарь дружбы и искусства. После одной из картин, которую Константин делал на Центральном телевидении (фильм, к сожалению, так и не вышел на экран), он заболел. Мы ездили в Киев, навещали его. Вроде бы все прошло. Через год Ершов приезжает в Москву, приходит ко мне за неделю до своей смерти, и мы с ним оговариваем новый сценарий – „Обвиняется свадьба“. Я собирался играть роль тамады. Образ неоднозначный. Человек с большими претензиями, хотевший якобы даже заняться искусством, а в сущности прохвост, который выгодно использовал себя и был тамадой не только на свадьбах, но и на похоронах. И вдруг Костя через неделю умирает… Меня уговаривали все равно сняться в этом фильме, но я понимал, что фильм может быть

только таким, каким чувствовал и понимал его Костя. Он одним своим прикосновением превращал банальные вещи в небанальные. В том, что он делал, была какая-то нежность, гармония. Я отказался от этого фильма без него…»

Январь 1985 года оказался для Филатова насыщенным событиями самого разного толка. **15 января** завершились съемки фильма «Берега в тумане», а два дня спустя художественный совет киностудии «Мосфильм» утвердил кандидатуру Филатова в новый кинопроект – фильм патриарха советской кинематографии Александра Зархи «Народный комиссар» (в прокате – «Чичерин»). Как и в «Берегах…», в нем ему выпала честь сыграть большевика, причем не простого, а самого что ни на есть высокопоставленного – ленинского соратника, наркома иностранных дел СССР в 1918–1928 годах Георгия Чичерина. Это была первая портретная роль в актерской карьере Филатова, где ему пришлось прибегнуть к значительным услугам гримеров (ему наклеивали бороду и усы, как у Чичерина). Однако портретное сходство актера с наркомом оказалось столь убедительным (как и его игра на пробах), что худсовет легко согласился отдать эту роль именно Филатову.

Обращение советских кинематографистов к личности Чичерина в те годы было не случайным. Сценарий был запущен в производство еще при жизни Андропова, в **1983 году**, и двигался в русле той политики, которая ставилась тогда во главу угла: прорыв внешнеполитической блокады, в которой СССР оказался по вине США. Несмотря на обострение отношений с Америкой, советские руководители не хотели такой же конфронтации с Западной Европой и мечтали сделать то же самое, что удалось некогда Чичерину: прорубить окно в Европу. На Генуэзской конференции в 1922 году Чичерин потребовал установления мира на советских границах, юридического признания Советского правительства, выдвинул предложение о всеобщем разоружении и мирном сосуществовании. Все эти идеи были чрезвычайно актуальны и теперь, в 80-х. Поскольку Филатов знал об этих фактах биографии своего героя только из школьных учебников истории, ему сразу после утверждения на эту роль пришлось срочно засесть за новые книги, повествующие о жизни и деятельности красного наркома.

Съемки «Чичерина» начались **21 января** (надо было успеть снять уходящую зимнюю натуру). Филатов включился в этот процесс с огромным энтузиазмом, о чем свидетельствует его интервью, которое появилось в январском номере журнала «Советский экран». В нем актер сказал следующее:

«Роль Чичерина для меня особенная. Дело в том, что мне еще не доводилось обращаться в работе к революционным событиям,

если не считать фильма „Кто заплатит за удачу“ (еще был телеспектакль **1979 года** «Ярость». – **Ф.Р.**). И я никогда не выступал в роли конкретного исторического лица. Тем более такого, как первый советский нарком иностранных дел, личность героическая, поразительная в каждом движении своей души. (Следует поправить актера: первым советским наркомом иностранных дел был Лев Троцкий, которого Чичерин и сменил. – **Ф.Р.**)

Я довольно много знал о Чичерине до начала работы над фильмом. Вернее, казалось, что знал. Готовясь к съемкам, я встречался с людьми, лично знавшими Георгия Васильевича, читал книги, смотрел хроникальные документы не только о самом Чичерине, сколько о времени, которое развернется в будущей ленте. Огромное впечатление произвели на меня документальный фильм «Гимнастерка и фрак» и замечательная книга Чичерина о Моцарте… Чем привлекает этот характер? Высочайшей духовностью, культурой, святостью в служении Революции, одержимостью, бесстрашием и точным пониманием времени, убежденностью в необходимости того или иного действия или поступка. Работая над ролью, я все лучше открываю для себя характер этого поразительного человека – верного соратника Ленина, натуры бесконечно обаятельной и внутренне прекрасной…»

Помимо мыслей об этой роли Филатова занимали в те дни и другие, не менее важные. Дело в том, что именно тогда актер кардинальным образом решил свою театральную судьбу – покинул «Таганку» и перешел в «Современник», куда его звали еще весной прошлого года. Причем Эфрос уговаривал Филатова не делать этого, обещал несколько хороших ролей, но тот его не послушал: он был преисполнен решимости продолжать борьбу за Любимова и этот переход сигнализировал о том, что конфликт внутри коллектива вовсе не затух после прихода нового руководителя. Вместе с Филатовым труппу покинули еще два актера: Вениамин Смехов и Виталий Шаповалов. Эта троица относилась к тому самому костяку «Таганки», которая продолжала бузу, искренне полагая, что тем самым они делают святое дело – борются с чиновничьей братией за своего Учителя. Они продолжали находиться в неведении относительно того, что Учитель давно от них отрекся и особым желанием вернуться на родину не горит. Впрочем, даже если бы они знали об этом, это, судя по всему, мало повлияло бы на них: ведь они считали себя революционерами, борцами с системой. Остаться под началом Эфроса означало для них стать конформистами, предателями тех целей и идей, которые они столько лет проповедовали, будучи

актерами любимовской «Таганки».

Сам Эфрос на уход трех актеров откликнулся на страницах «Литературной газеты». Он заявил следующее: «Три актера из театра ушли. Думаю, что они испугались кропотливой, повседневной работы. Хотя, конечно, слова они говорят совсем другие. Одно дело болтать о театре, другое – ежедневно репетировать. К сожалению, не всякий на это способен…»

Стоит отметить, что власти всячески старались не допустить ухода актеров именно из «Таганки» и даже выпустили по этому поводу специальный приказ, где запретили режиссерам столичных театров брать таганковцев к себе. Однако Галина Волчек этот приказ проигнорировала. Никакого наказания за это она не понесла. Как и актеры-бунтовщики. Во всяком случае, Филатов продолжал сниматься в роли Чичерина, хотя власть вполне могла найти ему замену (съемки только начались).

28 января на экраны страны вышел фильм Константина Худякова «Успех», где Филатов играл главную роль – театрального режиссера Геннадия Фетисова. Несмотря на то что эта картина касалась проблем театра, многими она воспринималась как политическая, поскольку ее фабула живо перекликалась с тем, что тогда происходило в стране. Вспомним, о чем шла речь в фильме: талантливый режиссер приезжает в провинциальный театр, погрязший в скуке и апатии, и взрывает его сонную атмосферу нетрадиционной постановкой чеховской «Чайки». Нечто подобное происходило и в стране (такая же апатия после периода, прозванного в народе Пятилеткой Пышных Похорон, когда в течение трех лет из жизни один за другим ушли сразу три Генеральных секретаря ЦК КПСС), которая буквально замерла в ожидании прихода к власти более молодого и энергичного генсека.

Откликаясь на премьеру фильма, критик Е. Стишова писала в газете «Неделя»: «Фетисов старается для искусства. Труппа разболтанная, работать то ли не привыкла, то ли разучилась. Вот он и месит их, как глину, для их же блага, придает этой глине форму и делает замечательный спектакль. Честно говоря, мы Фетисова не то чтобы полюбили, но испытали на себе власть его личности. Что это – обаяние, или просто магия сильной личности, уверенной в правоте своих действий, или просто ностальгия по герою убежденному, человеку поступка, умеющему заставить людей пойти за ним, поверить в его цель? Ответить на эти вопросы однозначно не берусь. Одно только ясно: Фетисов человек, несомненно, талантливый и может разбудить талант в другом. Но эти его перепады от холодноватой, отстраненной вежливости к низкопробному хамству – как он над Павликом

упражнялся, как провоцировал Олега…

Ну, а может, так и нужно? Все-таки он руководитель, безусловный лидер, он и должен быть всегда над окружающими. Самую чуть хотя бы… Короче говоря, все поступки Фетисова, весь стиль его поведения вызывают дискуссию. Кроме одного: результата его действий – отличного спектакля. А победителей, как известно, не судят…»

Здесь мы на некоторое время прервемся и вернемся к реальным событиям начала весны **1985 года**. А случилось тогда следующее: **10 марта** в Москве скончался 74-летний Константин Черненко и в кресло генсека сел 54-летний Михаил Горбачев. А дальше получилось почти как в «Успехе»: Горбачев взялся ставить в разболтанной и погрязшей в апатии стране пьесу под названием «Перестройка». Причем ставил ее так же энергично и вдохновенно, как герой «Успеха» Фетисов, за что мгновенно завоевал симпатии большинства труппы (то бишь населения огромной страны).

Как и Фетисов, Горбачев шел к цели почти фанатично, не гнушаясь идти по головам людей. Фетисов отнял роль у пожилого актера Павлика Платонова, доведя его сначала до инфаркта, а потом и до смерти, Горбачев скопом отправил на пенсию целую когорту пожилых членов ЦК КПСС (сразу 110 человек). Фетисов уговорил сыграть в его спектакле приму театра Арсеньеву, Горбачев уговорил перейти на свою сторону влиятельного члена Политбюро, министра иностранных дел Громыко, отдав ему за это пост Председателя Президиума Верховного Совета СССР. Поступки Фетисова в театре многими воспринимаются неоднозначно, однако никто ему не перечит, поскольку все заворожены деловой активностью режиссера. То же самое происходит и в случае с Горбачевым: все его пертурбации народ встречает с энтузиазмом.

И вновь вернемся к словам Е. Стишовой, касающимся фильма «Успех»: «И тут рождается догадка: а что, если „Успех“ – своего рода тест? На наше с вами нравственное чувство? Тест достаточно сложный, потому что исполнитель главной роли в сговоре с режиссером решили не играть с нами в поддавки и не показывать своего героя в откровенно слабой, уязвимой позиции…

Когда он (Фетисов. – **Ф.Р.**) вырвется на денек в Москву, то в монологе матери, вполне бытовом и незначительном, прозвучит нечто настораживающее, заставившее усомниться: а не себя ли в искусстве любит – и страстно – этот до предела закрытый человек? И не безумная ли страсть к успеху, успеху любой ценой, ведет его, определяет его действия, владеет его помыслами?

Разумеется, не просто так ставит Фетисов именно Чехова.

Чехов для нас больше, чем писатель, он – нравственная мера. И нам, воспитанным на чеховской этике, на этике великой русской литературы, кажется невозможным, что жажда личного успеха может удовлетворяться с помощью искусства – понятия для нас святого. Мы и сегодня верим в то, что гений и злодейство несовместимы. Да здравствует наш идеализм! Он уникален, этот комплекс, завещанный нам нашей культурной традицией! И не он ли понуждает нас идеализировать таких, как Фетисов, прощая им за талант безнравственные поступки?

Написав все это, я наконец поняла, почему меня раздосадовал открытый финал (напомню, чем заканчивался фильм: Фетисов садился в поезд и вдруг замечал на перроне актеров театра, которые пришли его проводить в тайной надежде на то, что он останется с ними. – **Ф.Р.**). Душа просила не определенности, нет – отмщения. Потому что Фетисов, в сущности, всех обманул. Если хотите, обокрал. Сотворив радость премьеры, дав труппе вкусить настоящий успех, позарез нужный ему самому, он бросил людей, как плотники бросают гвозди, закончив работу. Можно себе представить, как быстро увянет спектакль без репетиций и каким тяжелым будет похмелье после пиршества…»

Автор этих строк даже не могла себе представить, что они станут пророческими: написанные в начале **1985 года**, они предрекут то, что произойдет в стране шесть лет спустя. Если заменить в тексте фамилию «Фетисов» на фамилию «Горбачев», то мы поймем, что я имею в виду. Режиссер пьесы под названием «Перестройка» сорвал овации, поимел кучу наград, причем зарубежных, после чего благополучно свалил, оставив большинство людей, поверивших в него, у разбитого корыта. Как верно сказала критик, бросил будто плотник ненужные гвозди. И похмелье после пиршества и в самом деле оказалось тяжелым. Однако все это придет чуть позже, через несколько лет, а пока страна верит своему режиссеру, как и наш герой, который вскоре станет даже одним из его близких соратников. Но не будем забегать вперед.

Глава двадцать пятая
От бандитов – к большевикам

Между тем Филатов продолжает сниматься в «Чичерине». До **6 марта** длился первый этап съемок, который проходил в Ленинграде. После чего был сделан недельный перерыв. Затем съемки возобновились, причем группа снова отправилась в экспедицию – на этот раз в Италию (**17–28 марта**). Потом снова была пауза – до **15 апреля**, после чего съемки шли два месяца в Москве.

Стоит отметить, что в фильме снималось целое актерское созвездие, причем с некоторыми из них Филатов уже имел счастье работать вместе. Так, заместителя Чичерина Максима Литвинова играл Леонид Броневой, дипломата Красина – Олег Голубицкий (с ним Филатов снимался еще в «Иванцове, Петрове, Сидорове…»), генерала Скопина – Анатолий Ромашин (с ним Филатов снимался в «Успехе»), Локкарта – Альгимантас Масюлис, Ллойд Джорджа – Владислав Стржельчик (с обоими Филатов снимался в «Европейской истории»). Роль матроса Панкина сыграл коллега (теперь бывший) нашего героя по «Таганке» Валерий Золотухин.

Вспоминает оператор фильма Анатолий Мукасей: «По тем съемкам Филатов мне не показался, что называется, легким человеком. Ничего не ест, только кофе и бесконечные сигареты, жесткий, всегда напряженный, когда был в кадре, его раздражал любой посторонний шум. Как только слышал посторонние разговоры, моментально взрывался: „Прекратите болтать, иначе на съемочную площадку больше не выйду!“ Даже на режиссера Зархи повышал голос, если тот пытался на ходу что-то исправить. Говорил: „Александр Григорьевич, замолчите, не мешайте работать. Сниму дубль – потом сделаете поправки“. Леня не был компанейским, дружил очень избирательно. На съемках более-менее сблизился только со мной и с директором картины Эриком Вайсбергом. И только когда мы стали более тесно общаться, я понял, что вся его внешняя жесткость – обманчива. С людьми, которые ему были приятны, Леня становился очень мягким и даже каким-то беззащитным…»

А вот как описывает съемки в этом фильме Т. Воронецкая: «При работе над этой ролью у Леонида возникли непредвиденные трудности, о них вспоминал звукооператор Юрий Рабинович. Чичерин в совершенстве владел многими иностранными языками. Леонид же, как и большинство советских людей, по-настоящему

не знал ни одного иностранного языка. Однако благодаря своей памяти и свободному существованию в роли блестяще прочитал речи Чичерина на Генуэзской конференции на итальянском, английском и французском языках. Другим страшным испытанием было исполнение песенки „Веселого птицелова“ Моцарта, которую в фильме Чичерин пел детям. Песня Лене никак не давалась, у него плохой музыкальный слух, а здесь к тому же нужно было петь Моцарта – любимого композитора Чичерина. Репетировал Леонид долго и напряженно, и когда звукорежиссер Юрий Рабинович подошел к нему и дотронулся до его свитера, то даже не сразу понял, в чем дело: было ощущение, что Леонид вылез из воды, – свитер можно было просто выжимать…»

Фильм не был подробной биографией Чичерина, а рассказывал только о нескольких годах жизни и деятельности этого дипломата, относящихся к началу 20-х годов. Это было типичное кино из разряда «ЖЗЛ» («Жизнь замечательных людей»), где главный герой рисовался исключительно в розовых тонах, даже без намека на какие-нибудь не то что пятна, а даже пятнышки. Так, в фильме ни словом не говорилось о конфликте Чичерина с Дзержинским (нарком индел выступал против необоснованных арестов, которые предпринимали чекисты в среде иностранцев), а также о его натянутых отношениях со своим многолетним заместителем (а потом и преемником на посту наркома) Литвиновым, который в приватных разговорах называл Чичерина гомосексуалистом (за то, что тот сторонился женщин и всю жизнь прожил холостяком). Наверняка Филатов знал об этих фактах биографии своего героя, но это нисколько не мешало ему в работе. Он понимал, что играть надо образ-икону, который не должен был выходить за рамки, хоть и нелюбимого им, но обязательного для советского искусства социалистического реализма.

Еще в одном интервью журналу «Советский экран» Филатов так охарактеризовал свое отношение к своему герою: «Георгий Васильевич Чичерин привлекает меня своей высочайшей духовностью, культурой, святостью в служении революции, одержимостью, бесстрашием, точным пониманием времени и его острых задач. С каждым днем я все больше открываю для себя этого поразительного человека, растет актерская и гражданская ответственность за будущий образ».

Между тем той же весной состоялись досъемки в фильме «Берега в тумане». Они длились с **9** по **19 марта**, когда съемочная группа доснимала натуру в Ялте. Затем почти четыре месяца шел монтаж ленты. Во время него роль Филатова, который играл

большевика Шелапугина, несколько «похудела»: из нее выкинули несколько эпизодов. В частности, полностью изъяли отъезд Шелапугина, сократили его разговор с Егорьевым и солдатами. За эту роль наш герой был удостоен гонорара в размере 1892 рубля.

Глава двадцать шестая
Страсти по Эфросу

Перейдя в «Современник», Филатов не оставлял своим вниманием и родную «Таганку», которую он по-прежнему считал своим родным домом (как-никак проработал в ее стенах больше 15 лет). То, что происходило там при новом руководителе, бередит душу Филатова настолько сильно, что он продолжает полемизировать со своими, теперь уже бывшими, коллегами. Причем полемизирует разными способами: как в личных беседах с глазу на глаз, так и с помощью эпистолярного жанра. О тогдашних настроениях Филатова можно судить по его письму на имя Валерия Золотухина, которое он написал **2 апреля**. В нем он писал следующее:

«Дорогой Валерий!

Пишу «дорогой» не потому, что хочу соблюсти некие условности. Я всегда (как мне кажется) тоньше и болезненней ощущал наши с тобой сложные внутренние связи, нежели ты. Может быть, иногда мое внимание, обережение и любовь к тебе принимали агрессивные и беспощадные формы (это я за собой знаю), но, к сожалению, таков мой скверный характер, и в первые минуты конфликта я избыточно трачу слова и энергию для объяснения очень простых и общепонятных вещей.

Если ты помнишь, наш последний разговор (а он и был поводом для моего последнего яростного звонка, где я произнес формулу «мой бывший друг Золотухин») касался ***способа*** *выяснений отношений между артистами Театра на Таганке. Я не говорю – между «друзьями», а именно между «артистами». Я допускаю, что не ко всем из наших коллег мы относимся сердечно. Я допускаю, что кое-кого из них мы вправе не любить. Я допускаю также, что за 20 лет совместной работы артист Вениамин Смехов так и не сумел сделаться для тебя дорогим человеком.*

Но я не допускаю, чтобы ты не знал иных способов выяснения отношений между мужчинами, кроме как привлечение посторонних судей, общественного мнения и прочих организаций.

Ты справедливо оскорбился на мой истерический звонок. Но ведь это же первый и искренний порыв человека, которому ты, твоя жизнь и твой поступок

небезразличны! Пусть глупый, поспешный, но все-таки искренний порыв. Я не могу утверждать, что я прав (я вообще бываю слишком поспешен в выводах), но то, что я был искренен, – это чистая правда. В то время я так думал – в то время я так сказал.

Ты наблюдаешь меня не первый год – скажи, ну кому бы еще из артистов Театра на Таганке я позвонил со столь искренним и глубоким возмущением? Кто бы из них мог больнее меня задеть и страшнее ранить? Кому бы из них я не мог простить любой неточности, даже при моем чудовищном максимализме?

Казалось бы, что мне? Я не люблю Эфроса и никогда этого не скрывал. Я ушел из родных стен, хотя это было очень тяжело и непросто. Я много работаю в других местах. Короче, мне есть чем заняться и есть где отвлечься. Но меня, как женщину, все равно тянет в место, где я чувствовал себя дома, где мне было хорошо. Я и теперь (не из конкурентности) пытаюсь не пропустить ни одной твоей работы, я и теперь читаю все, что ты пишешь. Мне это интересно. При этом я, если ты заметил, совершенно не требую от тебя интересоваться моей работой, провалами и удачами. Мне достаточно и того, что мне интересно, чем занимаешься в искусстве ты. Может быть, результатом этого небезразличия и явились наши последние разговоры о театре, о Вениамине, о нравственности вообще. Результатом этого небезразличия был и мой последний звонок (ты был в отлучке, я говорил с Тамарой).

А теперь представь себе, что я, «возмущенный твоим поведением», звоню не тебе и Тамаре, а, скажем, в ЦК профсоюзов, в Совет министров, в «Скорую помощь», в милицию… ну и куда там еще можно позвонить?.. Как бы ты отнесся к такому проявлению возмущения? А я всего лишь, искренне переживая, за две минуты до отъезда в Ленинград набрал номер твоего телефона!.. Мне незачем было с кем-нибудь советоваться или заручаться чьей-либо помощью. Я привык принимать решения не коллегиально, а в одиночку. Пусть решения неправильные, те, о которых я пожалею, – но все-таки ***мои*** *решения, о которых знаю только я и мой оппонент. Неужели тебе, писателю, так уж невозможно это понять? И неужели ты так уж незыблемо не сомневаешься в своей правоте?*

Я рад, что получил от тебя – пусть не письмо, но записку. И, конечно, ужасно, что мы не увиделись в

Италии (Филатов был там с «Чичериным», Золотухин гастролировал с «Таганкой». – **Ф.Р.**). *Честно говоря, я надеялся, что мы могли бы там долго и хорошо поговорить. У меня нет охоты комментировать эту злую и глупую ленинградскую бумажку. Прекрасно, что ты и я уже успели отпить из этого ведра с отравой. Мир полон злых дураков, зараженных жаждой убийства. Убить одного во имя второго, а второго – во имя третьего… Наверное, меня бы это убило, если бы не горький опыт Володи* (Высоцкого. – **Ф.Р.**)*, который был выше нас, а уязвлялся так же больно. То Володя… А уж мы, бедные, терпим в тысячу раз меньше.*

Непонятно только, зачем ты положил в конверт эту гадость? Какую пользу, кроме инфаркта, может принести мне такая бумага? Какие уроки я должен извлечь из этой анонимки? Я могу выслушать любые слова от людей, к которым отношусь с уважением, но никак не от людей, которые трусливо прячутся в темноте зала и боятся себя назвать.

Я думаю, в разговорах между мной и тобой следует обходиться без посредников. А если уж цитировать что-нибудь, то минимум из Пушкина, а не из этих помоечных «документов». Но это я уже так, вдогонку главной мысли…

Счастья тебе, Валерий.

Искренне любящий тебя Леонид Филатов».

Между тем атмосферу, царившую в те дни в Театре на Таганке, по-прежнему нельзя назвать радостной. Несмотря на удачную премьеру «На дне» и следующего после него спектакля – «У войны не женское лицо» по книге С. Алексиевич, поставленного к 40-летию Победы, настроение в труппе было унылое. Даже 21-я годовщина любимовской «Таганки» прошла грустно. Как пишет в своем дневнике Алла Демидова:

«**23 апреля**. День рождения театра. Я не поехала. Рассказали, что был унылый банкет: не то поминки 21-го года, не то рождение первого года. Пьяный Антипов пел «Многая лета Юрию Петровичу…», а Славина – хвалу спасителю Эфросу. Актеры сидели понурые…»

Об этом же пишет и другая актриса этого театра – Ольга Яковлева. Причем ее оценки куда более безжалостны: «Нравственный климат был весьма далек от идеального. Никогда, ни в каком коллективе – даже среди учеников, которые вначале „обожали“ Анатолия Васильевича (Эфроса. – **Ф.Р.**), а потом

ополчились на него, – никогда не видела я такого наушничества и лизоблюдства…

Многие актеры были недовольны Любимовым: «Бросил нас, уехал надолго, а нам не сказал, и не случайно остался, а готовился к этому», – такие настроения в труппе тоже были. И все это говорилось в кабинете Анатолия Васильевича. И те, кто фрондировал и уходил в «Современник», – они тоже говорили о том, что он их предал, уехав. Но Анатолий Васильевич на такие откровения отвечал одной фразой: «Это ваши отношения с Любимовым, и прошу мне и при мне не выражать недовольства по поводу Юрия Петровича». Он знал, что, выйдя из кабинета, они будут говорить совершенно иное. И поэтому подобные разговоры пресекал сразу же, чтобы не потакать этой лицемерной манере…

Никогда я не видела такого подобострастия, стукачества – друг на друга, да и на Любимова, своего учителя, когда им нужно было что-то от Анатолия Васильевича: например, чтобы отпустили на съемку, чтоб отменил какие-то запреты сниматься на телевидении, которые наложило управление культуры.

Все хотели «бороться за идею» и вместе с тем пользоваться всеми благами – хотели все: и то, и другое. И третье.

«Бороться за идею хотят все, – говорил Эфрос, – но никто ради нее не хочет ничем жертвовать». Они вечно стояли на баррикадах и боролись за разные идеи… Мало кто знает, что Вениамин Смехов не стеснялся звонить завтруппой Театра на Таганке и просить оставить его в репертуаре, дать ему возможность играть Барона в спектакле Анатолия Васильевича «На дне». Он ведь ушел в «Современник» не сразу, а только после премьеры. Хотел усидеть на двух стульях. Но Анатолий Васильевич тогда «показал ему шиш» – все вместе, мол, не получится: и слыть «гонимыми учениками Любимова», и играть в спектаклях Эфроса. И никакой «политики» в их поведении не было – обычные актерские дела: они хотели все сразу.

В «Современнике» вряд ли об этом знали, и вся эта фронда недорого стоила. Анатолий Васильевич тогда написал письмо художественному руководителю «Современника» Галине Борисовне Волчек примерно следующее: «Галя, не увлекайтесь внешними эффектами, чтобы повысить свой рейтинг (как сейчас говорят): актеры, которые в кабинете, в личных разговорах со мной предавали своего учителя, отзываясь о нем не слишком лестно, – что сильно отличается от того, что звучит в их „общественных протестах“, – точно так же предадут и Вас». Письмо было вывешено и на доске «Таганки»…»

Любимов, который все еще находился вдали от родины, не мог оставить юбилейную дату без своего внимания и отметился…

письмом в газете «Русская мысль» (**27 апреля**). Причем отметился не сам, а попросил об этом своих друзей, таких же, как и он, гонимых советской властью и люто ненавидящих ее людей. Друзья, среди которых были такие деятели, как Василий Аксенов, Иосиф Бродский, Галина Вишневская, Мстислав Ростропович, Лев Круглый, Георгий Владимов, Владимир Максимов, Эрнст Неизвестный, написали письмо под хлестким названием «Украденный юбилей», где навешали всех собак на Анатолия Эфроса: дескать, он потворствует палачам, убивающим не только «Таганку», но и все советское искусство.

И вновь рассказ О. Яковлевой: «Когда я была в Париже, я разговаривала с некоторыми „подписантами“. Спрашивала: как же так? Да вот, говорят, Любимов насел. Подписались, так сказать, дружным коллективом.

У каждого, видимо, были свои причины подписать это письмо. Кто-то, опять же, из оппозиции к советской власти, кто-то по дружбе с Любимовым, кто-то служил на «Немецкой волне», или на радио «Свобода», или на «Голосе Америки» – свои причины были у каждого.

При встрече я спросила у Максимова: «Разве вам не ясна была суть? Как же вы могли вот так, не думая, подписаться под нападками на гонимого художника? „Защищая“ от него того, кто, будучи оппозиционером, всегда был в согласии с этой властью?» – «Да… Ну – время такое, ну – дураки…» – невнятно отвечал мне Максимов. У него самого была застарелая личная обида, еще из прошлого, когда на Малой Бронной снят был с репертуара его «Жив человек». Максимов тогда решил почему-то, что это сделал единолично Эфрос.

И так, в общем, все. Какие-то оценки и выводы делались из далекого-далекого прошлого, из всяких обид и застарелых комплексов…»

Глава двадцать седьмая
Недостойные куплеты

Продолжаются съемки «Чичерина». В **конце июля – начале августа** съемочная группа съездила в Венгрию, затем опять снимала в Москве. После чего снова начались экспедиции: **19 сентября – 10 октября** снимали в Севастополе (на крейсере «Жданов»), **23–31 октября** – в Англии, **13–18 ноября** – в Тамбове.

Вспоминает А. Мукасей: «Помню, в последний съемочный день мы уговорили режиссера отпустить нас пораньше – чтобы успеть пройтись по магазинам. (Речь, видимо, идет о загранпоездке в Англию. – **Ф.Р.**) Вечером возвращаемся с «уловом» в гостиницу, спрашиваю Филатова: «Что купил?» – «Да вот, жене кое-что приобрел». Открывает сумку – а там одни женские вещи. Я аж не выдержал: «Ты что, Леня?! Сам же говорил, что нужны брюки, ботинки…» Он только рукой махнул: «Ничего мне не надо»…»

Помимо съемок Филатов находил время и на другие дела. Так, **12 октября** он присутствовал на открытии памятника Владимиру Высоцкому на его могиле в Москве, на Ваганьковском кладбище (скульптор Александр Рукавишников). Друзья и коллеги Высоцкого встретили это скульптурное творение по-разному. Например, близкие родственники поэта (родители и дети) были вполне им удовлетворены, а вот Марина Влади высказалась крайне резко, посчитав этот памятник чуть ли не издевательством над покойным и на его открытие не приехала. Леониду Филатову эта скульптура тоже не пришлась по душе. О чем он позднее расскажет следующую историю:

«Когда поставили памятник Высоцкому, я на одном из концертов имел неосторожность сказать, что памятник мне не нравится. Вечером получил звонок от Нины Максимовны, матери Володи: „Ленечка, – произнесла она, – вот вы говорите, что памятник вам не нравится. Но его ставили родственники, не вы. А вы, если хотите, поставьте свой памятник в центре Москвы. Тогда все будут ходить и обсуждать: хороший он или плохой. А это нормальная надгробная плита“. Так замечательно она меня умыла. С тех пор по поводу того, что делают родственники, я не высказываюсь. Это частная жизнь…»

24 декабря на «Мосфильме» был принят фильм «Чичерин». В заключении по нему отмечалось: «Удачей фильма является исполнение Л. Филатовым главной роли Г. В. Чичерина. Ему удалось создать яркий, запоминающийся образ государственного

и партийного деятеля ленинской школы. Его герой привлекает высокими нравственными качествами, широкой образованностью, подлинным человеческим обаянием».

За роль ленинского наркома Георгия Васильевича Чичерина наш герой удостоился самого большого в своей киношной карьере гонорара – 8778 рублей. По советским меркам – целое состояние, если учитывать, что средняя зарплата по стране тогда равнялась 140–150 рублям.

Год закончился для Филатова на хорошей ноте – в предпоследнем номере газеты «Известия» было опубликовано интервью с ним, взятое некоторое время назад журналистом В. Буряковым. Поскольку статья большая, приведу только некоторые отрывки из нее, которые характеризуют тогдашние настроения Филатова.

«Неистовость, ярость – „часть той силы, что вечно хочет зла и вечно творит добро“… Конечно, соблазнительно вслед за великим старцем изречь: „Только любовью“, но нет универсальных формул. Давайте спустимся на землю. Вот ситуация: директор крупного магазина – вор, при нем очень хорошо живется его холуям, тем, кто помогает ему воровать у государства и пьет вместе с ним. Знакомо? Так какой любовью вы их проймете?! С недоверием отношусь я и к литым формулам типа „Добро должно быть с кулаками!“ Потому что этими кулаками начинают во имя того самого добра так размахивать, что треск стоит. У меня есть, разумеется, определенная позитивная программа, но мне кажется, что в первую очередь необходимо побыстрее расстаться с тем, с чем расстаться давно пора. И не надо быть идеалистами: искусство не может вот так впрямую, сразу же воздействовать на жизнь, перевернуть существующие аномалии, отмести все плохое. Но как капля, точащая камень, оно может менять образ мышления людей в сторону большей нравственности.

В обиходе понятие «нравственность», впрочем, трактуют подчас странно. Например, приглашают в какой-нибудь далекий город на встречи со зрителями. За четыре дня запланировано четыре встречи. Двое суток займет дорога туда и обратно. Чтобы поехать, я должен оторваться от репетиций в театре (непонятно – как?), что-то сказать на киностудии, где идет озвучание фильма (что сказать?), у меня еще семья есть. Короче – отказываешься. В ответ слышишь: «Как вам не стыдно? Это безнравственно! Мы о вас лучше думали, а вы, оказывается, интересуетесь тем, сколько вы заработаете!»

«Лучше думали» – это как? Что я умею жить без денег? И ведь такое ханжество бытует: разговор о гонораре считается неприличным, «безнравственным». Да разве образец, наверное,

нравственной чистоты, щепетильнейший, нежнейший Антон Павлович Чехов или великий пролетарский писатель Максим Горький когда-нибудь отказывались от гонораров, потому что получать их «неприлично»? Гонорар – плата за их труд, они на эти деньги жили. А вот актера можно и попрекнуть. С актерами вообще многое можно. Очень у нас любят писать актерам письма: «Вот вы выступали в „Кинопанораме“ и сказали… Да как вам не стыдно (опять!)… И вообще…» Получает актер, мягко говоря, бестактное письмо – и настроение испорчено на весь день. Никому не приходит в голову написать письмо какому-нибудь серьезному товарищу: «Видел тут вас по ТВ в передаче „Проблемы экономики“. Шляпа на вас как-то сидит… И костюмчик, прямо скажем, не у Зайцева шили. Да и вообще – чегой-то вы такой толстый?» Не пишут же. А актерам можно…

У актеров чувствительность – повышенная, ранимость – повышенная. Я в данном случае не про себя говорю, поймите… Актер – как та самая флейта: сыграть на ней бывает трудно, но зато расстроить можно очень легко. Терпимость – необходимое для нравственного здоровья общества понятие.

На экране же нравственность – предмет подчас специфический. Часто вопрос сводят к тому, изменяет герой своей жене (безнравственный тип) или нет (человек высоких моральных устоев). Вульгаризируем предельно. Не надо в таких фильмах сниматься, скажете вы. Но от актера в кино мало что зависит. Ему хочется сниматься. Он получает сценарий. Слабый. Но думает: «Этот примитивный текст я обдурю! Вот сюда и сюда я добавлю два звена, и он зазвучит совсем по-другому. Партнеры по фильму у меня отличные, так что нужно соглашаться – может получиться что-то интересное». Но во время съемок партнеры неоднократно менялись, в материале отснятой роли сделаны такие купюры, что не только двух заветных «звеньев» не осталось, но и еще многого уже не осталось. Кто же виноват, что на экраны вышел еще один плохой фильм?..»

Тем временем в «Современнике» Филатов и два его товарища с «Таганки» – Вениамин Смехов и Виталий Шаповалов – репетируют спектакль «Близнец» по пьесе Михаила Рощина. Там у них главные роли. Однако мысленно все трое по-прежнему находятся в Театре на Таганке, где у них остались многочисленные друзья, а у Филатова еще и жена Нина Шацкая. Благодаря последним они могут быть в курсе всех дел и событий в родном театре. И дела эти им откровенно не нравятся. Не нравится, что Эфрос прочно обосновался в стенах «Таганки», не нравится, что его новые спектакли восторженно встречает критика, на них ходит зритель. Кроме этого, на сцене «Таганки»

идут и спектакли Любимова, а в начале **1986 года** Эфрос объявил о скором восстановлении еще двух: «Мастера и Маргариты» и «Дома на набережной». Ушедших из театра гложет обида: они ушли, а их спектакли будут идти, приумножая славу теперь уже эфросовского театра.

Еще их удивляет стойкость Эфроса, который чуть ли не ежедневно подвергается сильному прессу со стороны своих недоброжелателей из среды актеров и техперсонала «Таганки». Эти люди не дают режиссеру покоя, правда, действуют исподтишка: пока он репетирует, они прокалывают шины его автомобиля, стоявшего у театра, режут лезвием бритвы его дубленку, висящую в гардеробе. И это делают люди, которые мнят себя «врачевателями человеческих душ»! То есть на сцене они врачуют, а за кулисами – режут бритвой дубленку своему режиссеру.

Однако неверным будет утверждение, что «Таганка» была в этом смысле неким исключением: такое могло происходить в любом из советских театров. Однако чести «Таганке» это все равно не делает. Ведь долгие годы этот театр носил звание «чести, ума и совести» фрондирующей интеллигенции и у многочисленной паствы этого коллектива даже в мыслях не могло возникнуть, что их кумиры способны на такие подлости к своему, пусть и не любимому руководителю.

Между тем давление на Эфроса не ослабевало. В конце **апреля 1986 года** свои голоса в этот процесс вплели и трое бывших таганковцев: Филатов, Смехов и Шаповалов. На юбилейном вечере, посвященном 30-летию театра «Современник», они исполнили куплеты, где весьма нелестным образом отозвались об Эфросе. Так, Филатов прочитал стихотворение собственного сочинения, где были следующие строчки: «Наши дети мудры, их нельзя удержать от вопроса, почему все случилось не эдак, а именно так, почему возле имени, скажем, того же Эфроса, будет вечно гореть вот такой вопросительный знак». Тем самым куплетисты хотели показать своим товарищам с «Таганки», что они солидарны с ними, они помнят о них, они вместе с ними в их трудной и нелегкой борьбе… с кем: советской властью? чиновниками? Эфросом?

Кстати, сам Смехов в своих мемуарах пишет, что многие актеры «Современника» смеялись над ними: дескать, «ребята, жизнь широка, перестаньте гудеть об одном и том же, вы же свихнетесь, вы уже похожи на свихнутых». Тот юбилейный вечер действительно подтвердил, что они «свихнулись»: испортили праздник труппе, которая их пригрела. Ведь эти куплеты они исполнили без всякого предупреждения, на свой страх и риск. В

итоге несколько человек (драматург Виктор Розов, критик Евгений Сурков и еще несколько человек) демонстративно встали со своих мест и покинули зал. Чуть позже В. Смехов так опишет свой поступок:

«Сейчас многие забыли, что значило в **марте—апреле 1986 года** сказать правду об Эфросе, допустить сарказм и горечь в адрес политического эксперимента горкома партии… Нас влекли уважение к гражданскому прошлому «Современника» и невозможность таиться и врать. Наше выступление – очень короткое. В стихах и песнях – благодарность дому на Чистых прудах, остроты на тему репертуара и свежей премьеры «Близнец» (с нашим участием). Рядом звучат слова о «Таганке», о пожаре, с которого мы явились на эту сцену. Юмор сильно потеснен скорбью, обидой, язвительным максимализмом – к недругам нашей таганковской родины… Пускай тот, кто умеет прощать разорителей родного очага, – первым кинет камень. Плачевность финала – и в самом жанре плача, которым мы без спроса смутили всеобщий мажор вечера, но также и в последствиях… Начальство не хотело знать о сердечной подоплеке, объясняющей перебор и в песнях, и в горькопатетических стихах. Начальство не занимали традиции домашнего театрального капустника, где вечно соседствуют и пародия, и пафос, и смех, и слезы, гипербола и сатира. Последовали акции устрашения – выговоры, вызовы «на ковер», отмены званий, благ, орденов… О Филатове, Шаповалове и обо мне повис на стене приказов поспешный и уникальный документ. Бешенство сановного бюрократа, вызванное дерзостью низовых пигмеев, в переводе на язык взысканий звучало примерно так: «За юмористику и выпады на официальное лицо, на единицу городской номенклатуры – всем сестрам по серьгам! Театр унасекомить! О главвреже вопрос подвесить! Директора прибить! Труппу – напугать! А этих (жалко, время наше утекло)… Этих „юмористов“ впредь к ролям не допускать!..»

Как видим, в этих словах нет ни грамма раскаяния за содеянное. И в самом деле, эка невидаль – стишки на капустнике! Но ведь наверняка знали их авторы, что герой этих стишков – человек нездоровый, всего лишь год назад лежавший в больнице с инфарктом. Что всего полгода назад он похоронил свою мать и такая же участь нависла над его отцом-сердечником, который буквально не вылезает из больниц. Что подобного рода скандал может либо в очередной раз отправить режиссера на больничную койку, либо прямиком в могилу (что вскоре, кстати, и произойдет). Однако для них он – «разоритель родного очага», «приспешник горкома партии». Кстати, о последнем.

Смехов лукавит, когда говорит, что они, исполняя куплеты,

многим рисковали, поскольку могли навлечь на себя сильный гнев партийных чиновников. Времена на дворе были уже не те, что при Андропове и Черненко – у власти находился «демократ» Горбачев. За полгода до этого он снял с поста лидера МГК давнего недоброжелателя «Таганки» Виктора Гришина (на его место пришел Борис Ельцин), а в **феврале 1986 года** и вовсе вывел его из Политбюро и отправил на пенсию. Так что, если чем и рисковали куплетисты, так самым малым – каким-нибудь «строгим с предупреждением» выговором.

Вообще именно тогда стало входить в моду атаковать бывших «хозяев жизни». В творческой среде импульс этому дал V съезд кинематографистов СССР (**13–15 мая 1986 года**), где киношная братия произвела бескровный «переворот»: низвергла с пьедестала целую когорту мэтров в лице Льва Кулиджанова, Сергея Бондарчука, Владимира Наумова, Евгения Матвеева и других корифеев советского кинематографа. Этот переворот целиком и полностью направлялся из Кремля (операцией лично руководил главный идеолог партии Александр Яковлев) и имел целью привести к власти в СК новую поросль руководителей, которые должны были поставить такое важное средство пропаганды, как кинематограф, на службу перестройке. Возникает вопрос: почему с этим не могли справиться мэтры? Тогда многие этого не понимали, но теперь все встало по местам: с мэтрами разрушать государство было бы гораздо затруднительнее. А с молодыми р-революционерами, у которых руки чесались порулить всем советским кинематографом, это было сделать весьма даже несложно.

Филатов на том знаменательном съезде не присутствовал (снимался за рубежом), зато его коллега Николай Губенко был в числе делегатов – даже угодил в президиум! Однако все программные установки съезда (о перестройке в кинематографе) Филатов воспринял с восторгом. Он даже не сильно обиделся на одного из докладчиков (оператора Павла Лебешева), который весьма нелестно отозвался о последнем фильме с его участием (стенограммы выступлений были опубликованы в журнале «Искусство кино», который Филатов регулярно читал). Цитирую: «Беда не в том, что „Европейская история“ или, скажем, „Победа“ (фильм Евгения Матвеева. – **Ф.Р.**) далеко не так хороши, как о них писалось. Беда в том, что их выдают за образцы».

Ничего, через два-три года после V съезда появятся другие образцы для подражания: «Маленькая Вера» и «Интердевочка», которые зададут направление всему отечественному кинематографу, который в итоге превратится не в яму даже, а в огромный мусорный котлован.

О том, какой была атмосфера на том съезде, хорошо сказал Владимир Наумов. Вот его слова: «Мы вчера с Ульяновым одевались. В раздевалке подходит Банионис и говорит: „Ты знаешь, мне стыдно“. Я говорю: „Почему тебе стыдно?“ Он говорит: „Мне хочется извиниться“. Я говорю: „Перед кем? Что ты сделал?“ Он говорит: „Мне стыдно, что мне шестьдесят лет. Я чувствую себя виноватым в этом“. Я говорю: „А что случилось?“ Он говорит: „Вот тут выступали. Вроде про меня ничего не говорили, но что-то мне как-то неловко и хочется извиниться“.

Я не знаю, здесь ли сейчас Донатас Банионис, в зале или нет. Но я хочу сказать ему: «Тебе нечего стыдиться, ты сделал для нашего кино значительно больше, чем эти молодые критики, которые сейчас много разговаривают, а мы посмотрим, какой вклад они внесут в наш кинематограф. Все же не на трибуне рождается кино, а на съемочных площадках. А ты сделал очень много. Ты выдающийся деятель нашего кино, нашего театра и вообще нашей культуры. И за то, что ты почувствовал себя на нашем съезде неловко, я, как секретарь Союза кинематографистов, приношу тебе извинения.

Это чувство неловкости родилось не случайно и не сегодня на нашем съезде. Атмосфера напряжения (а то и вражды) нагнеталась некоторыми кинематографистами и критиками, иногда тайно, иногда открыто, но последовательно и упорно стремились они противопоставить поколения в нашем кино. И в известной мере преуспели в этом. Недостойное занятие, ибо есть один критерий, по которому мы вправе судить художника, – фильм.

Среди молодого поколения есть хорошие режиссеры, но их, к сожалению, значительно меньше, чем в среднем и старшем. И нечего на это обижаться, перед экраном все равны…»

Как в воду глядел В. Наумов: пришедшая к власти в советском кинематографе армия перестройщиков таких фильмов наснимает, что львиная их доля (90 %) благополучно забудется уже через несколько лет. Правда, тогда, на съезде, об этом еще никто не догадывается: большинство делегатов полно оптимизма и благих надежд. В итоге коллега Наумова молодой режиссер Карен Шахназаров даже нашел в себе смелость пожурить мэтра:

«Мне было больно и горько слышать упреки в адрес молодежи здесь, на съезде. Я хотел бы обратиться сейчас к вам, Владимир Наумович Наумов, и, обращаясь к вам, обратиться ко всем мастерам вашего поколения. Я хотел бы сказать вам, что не надо видеть в молодежи врага. Я хотел бы сказать, что тем более не надо видеть в молодежи, которая сейчас пришла в кинематограф, некую компанию бузотеров и хулиганов (в

действительности так и вышло: эта молодая поросль – пусть и не сам Шахназаров – бросилась снимать кино в основном про бандитов, проституток, цеховиков и партийных приспособленцев. – **Ф.Р.**). Мы учились на ваших фильмах, и мы любим ваши фильмы. Лучшие из ваших фильмов – ваших, Алова и Наумова, и фильмы Бондарчука и Чухрая, и фильмы Данелия и Хуциева мы знаем, любим и высоко их ценим. Но сегодня, сейчас, положа руку на сердце, можете ли вы сказать себе, что вы сделали для нашей молодежи, для нашего поколения столько же, сколько сделали для вас, для вашего поколения Ромм, Пырьев и Райзман?..».

Кто оказался прав в этом споре, показало время. Если в свое время на смену Сергею Эйзенштейну, Александру Довженко, Ивану Пырьеву, Григорию Александрову, Сергею Герасимову, Борису Барнету пришли Сергей Бондарчук, Георгий Чухрай, Владимир Наумов, Леонид Гайдай, Эльдар Рязанов, Георгий Данелия, а их сменили Андрей Тарковский, Алексей Герман, Никита Михалков, Владимир Мотыль, Сергей Параджанов, Лариса Шепитько, то революционное время перестройки вынесло на гребень людей, имена которых даже неловко называть в контексте всех вышеперечисленных. То есть весь пафос V съезда ушел в гудок. Гора родила мышь. Или, выражаясь языком киногероя уже наших дней, Данилы Багрова в талантливом исполнении Сергея Бодрова-младшего: наступил кирдык.

Но вернемся в **май 86-го**.

Волею судьбы Анатолий Эфрос тоже угодил в число неугодных для новых «хозяев жизни». Что было вполне объяснимо, поскольку Эфрос среди театральных «горбачевцев» уже два года воспринимался как предатель: за то, что пришел в «Таганку» по заданию горкома партии. Поэтому лупили по нему с таким же остервенением, как и по Сергею Бондарчуку или Анатолию Софронову (был такой советский писатель, много лет возглавлявший журнал «Огонек»). Об этом же слова О. Яковлевой:

«Видимо, уж больно раздражал многих своей „аполитичностью“ Эфрос. Не мог втайне не раздражать – своей „отстраненностью“ от „общей борьбы“ с системой. Занимается себе своим высоким творчеством, видите ли, а им, борцам, удар на себя принимать приходится.

Но это – внешне. А если глубже заглянуть – ведь чтобы выжить, и на компромиссы с властью идти приходится. Противно, но никуда не денешься. Кто без этого – даже из самых талантливых и видных (не говоря уж о «не слишком видных») – мог выжить тогда и сохранить себя, не уступая ежедневно политначальству? Редкие исключения.

И уступали. В самых разных формах, но непременно. Принцип был такой, даже у самых-самых «борцов»: сначала «сталь варить», а потом уж и «короля раздеть». (Намек на Олега Ефремова, который сначала поставил в «Современнике» сатирический спектакль «Голый король», а спустя полтора десятка лет, уже будучи руководителем МХАТа, осуществил постановку официозных «Сталеваров». – **Ф.Р.**) Сегодня книгу – для них, зато завтра уж – для себя. Завтра мы обязательно жахнем – но сегодня немножко им уступим! Тем же Джоном Ридом – все ж таки «великая революция», пусть порадуются.

(Кстати, наш герой Леонид Филатов тоже шел на такого рода компромиссы: только за один **1985 год** снялся в двух фильмах, где играл пламенных большевиков: Шелапугина в «Берегах в тумане» и Чичерина в одноименном фильме. – **Ф.Р.**)

И вот, когда ежедневно приходится – стиснув зубы, разумеется, – идти на сделки с начальством, неприятно видеть перед глазами человека, который на уступки не шел – даже если бы захотел, просто в силу неумения и невозможности внутренней. Но Эфрос на другом этаже творил, поэтому и подминать его было очень сложно. Поэтому и на улице оказывался не худрук «Таганки», а худрук Ленкома – он вроде бы и не строптивый, мягкий, не скандалит, а вот никак его не прижмешь. Только если кардинально вопрос решить – то есть снять к чертовой бабушке, и дело с концом. Так и сделали (имеются в виду события **1967 года**. – **Ф.Р.**). И в Театре на Бронной все шло к тому же, хотя и снимать-то вроде неоткуда.

Так вот, эта отстраненность и бесспорная незапятнанность не могли втайне не раздражать совковую «творческую интеллигенцию»: чистенький! И тем сильнее раздражало, что жить-то вынуждены были, как правило, в противоречии – между «прогрессивными убеждениями» и подчас весьма верноподданнической практикой. И жили, стараясь не делать свои тайные угрызения слишком явными – иначе ведь и уважение к себе потеряешь.

И вдруг чистый и невинный – «оступился». Пошел работать в театр, из которого режиссер сбежал, а он-де, этот театр, по определению должен оставаться «святым» (и вопреки народной мудрости – пустым!) местом. Не иначе, как слабину дал, с начальством сговорился! И зазвучало: «Пошел на поводу! Предал своих»!» – Нет большей радости для толпы, которая только и делала, что «шла на поводу» – не признаваясь в этом даже себе. (Но каждый про себя все знает, как ни скрывай.) «Да он вовсе и не такой уж святой! Еще больше не святой, чем мы, – какая радость! Да мы бы – никогда!.. Вот до чего доводит аполитичность! Ату

его, ату!»

Не понимали: «защищая» одного художника, – да не от начальства, а от другого художника, – они этого другого убивают! И тем самым угождают тому же начальству как нельзя лучше. «Заглотнули наживку». Затравили. Достигнута высшая цель: всю жизнь травило Эфроса политначальство. А в конце концов подвели гениально к тому, что добили-то его свои, собратья по искусству, творцы, интеллектуалы…»

Впрочем, о том «как и кто добил» речь еще пойдет впереди. А пока вернемся к событиям весны **1986 года**.

В конце **апреля** Филатов включился в новый кинопроект: его друг Константин Худяков приступил к съемкам фильма «Претендент» по заказу Гостелерадио. Кино из разряда «разоблачительных»: разоблачало нравы, царившие в западном телебизнесе. У Филатова там главная роль – шоумен Тед Стивенс. Вот как описывала фабулу фильма его редактор Н. Меренкова:

«В автокатастрофе погибает телезвезда Тони Бредли. В память кумира руководители сети поручают Теду Стивенсу, ведущему программы „Звезды минувшего“, создать прощальную передачу. Руководство думает о Теде как о преемнике Бредли, что даст ему соответственно положение, власть, деньги, и прощальная передача должна стать как бы пробным камнем.

В передаче возникает противоречивый образ покойного: образ Великого, но одновременно несчастного человека, неудовлетворенного ролью марионетки, навязанной ему. Для Теда открывается двойственность, противоречие Бредли, с одной стороны, богатого, популярного, имеющего огромную власть, а с другой – постоянно вынужденного поступаться собственным «я», исполнять предписанную ему роль в оболванивании масс, лишенного нормальных человеческих отношений.

Столкнувшись ближе с обстоятельствами гибели Бредли, с атмосферой, царившей вокруг него в последнее время, когда Бредли попытался ввести в свою программу политические мотивы, Стивенс начинает понимать, что гибель его не была случайной.

Делая прощальную передачу, Стивенс на себе испытывает давление и посулами, и угрозами, для того чтобы он поступился правдой, которую он узнал о Бредли. Но принять правила «игры» большого бизнеса, которые требуют отказа от собственных взглядов, нравственных критериев, оказывается для Стивенса, человека честного, порядочного, лояльного, неприемлемым.

Тема нравственного выбора, нравственного противостояния стала для телефильма «Претендент» одной из ведущих, что помогло глубже вскрыть болевые точки буржуазного телемира».

В фильме был собран прекрасный актерский состав. Коллегами Филатова по съемочной площадке были: Юрий Яковлев (Билли Хадсен), Леонид Каневский (Макс), Армен Джигарханян (Ральф Паркер), Людмила Гурченко (Кэрол Робертсон), Лев Дуров (Пол Фостер), Людмила Максакова (Рита Нильсон), Ираклий Хизанишвили (Дино Костелло), Зузана Езерска (Мегги).

Съемки фильма начались **22 апреля** с зарубежной экспедиции: съемочной площадкой стал чехословацкий город Братислава. Там снимались эпизоды: улицы города, дом Тони, ипподром, бильярдная, подъезд дома Теда, ресторан, больница, квартира Кэрол, кафе в парке, кабинет Кастелло, кабинет Рассела.

Тем временем на родине Филатова в газете «Советская культура» было опубликовано большое интервью с ним (номер от **14 июня**), где актер выразил мысли, характерные для большинства кинематографистов, вдохновленных своим недавно прошедшим V съездом, который получил название «революционного». Приведу лишь некоторые отрывки из его интервью «Советской культуре»:

«Я много езжу по стране, имею пристрастие к самым, что называется „глубинкам“. Аудитория разная – выступаю перед рабочими, в университетах, люблю ездить к солдатам в воинские части… Работаю „плотно“: часа два – без кинороликов, чем горжусь, ибо нет удовлетворения более полного, когда ты, актер, говоришь искренне и чувствуешь по атмосфере зала, по глазам, что людям интересно. Поддержка, мнение зрителей – что может быть нужнее?

Очень часто слышишь зрительскую претензию, вопрос: почему в сегодняшнем искусстве нет потрясений? Искусство, что ни говори, – это система шоков. Я имею в виду эмоциональный, духовный шок – от открытия характера, от героя, который, как и ты, живет обыкновенной жизнью, озабочен всем тем же, что и тысячи его сограждан, и который при всем при том силой художественной убедительности как бы срывает пыльцу обыденности с узнаваемых вещей, заставляет задуматься о проблемах и процессах глубинных, показывает нам вариант судьбы, наполненной высоким содержанием. А много ли фильмов, спектаклей, способных перевернуть душу зрителя, заставить его заплакать или от души посмеяться, натолкнуть на какую-то важную мысль? Искусство еще есть и «будитель», создающий беспокойство, из которого возникают вопросы. А что мы видим на экране? Не много ли развелось у нас «героев», бездеятельно резонерствующих, которые внушают один лишь созерцательный покой?..

Идею нужно защищать талантом, а не назидательностью, и тогда получится настоящий идейный фильм, как «Чапаев», например. Только талантливый, свежий, острый, полемический сценарий сможет служить импульсом для рождения талантливого фильма. Кино ждет освежающего ветра благотворных перемен. Оно полно надежд…

Я думаю, искусство не может давать исчерпывающие ответы на все вопросы, которые ставит время. Искусство – вещь интуитивная, и его задача ставить вопросы перед обществом, смягчать нравы, но и это – задача колоссальная. Даже если на микрон перестроится постепенно какая-то частица сознания в сторону добра, порядочности – это уже много. А для этого нужна в искусстве правда, та мера искренности, которая превышает все остальное. Без ложной риторики и демагогии, с подлинно гражданских позиций…»

Трудно не согласиться с каждым словом этого интервью. Однако мы-то теперь знаем, что все эти благие пожелания так и не осуществились. Революция в Союзе кинематографистов, ниспровержение былых кумиров, место которых заняли люди вроде бы известные, но куда более мелкие по своим творческим, да и человеческим масштабам, привели к полному развалу советского кинематографа. Никаких новых «Чапаевых», о которых мечталось Филатову в июне 86-го, на свет не появилось, а появились совсем иные фильмы: «Интердевочка», «Твари», «Бля» и т. д. и т. п.

Из слов Филатова сбылось лишь одно – про эмоциональный шок. Правда, он имел в виду очистительный шок, тот, который делает человека более нравственным. А тот шок, который принесет с собой кинематограф конца 80-х – начала 90-х, как уже отмечалось, никакого отношения к этому не имел, поскольку ставил перед собой совсем иную цель – окунуть человека с головой в дерьмо, чтобы он позабыл про все благие установки, которые культивировала советская мораль. Либералам надоело быть хорошими, и они решили поиграть в плохих, причем с явной целью погреть руки на человеческих пороках (кооперативное кино буквально озолотило многих киношных перестройщиков). Эта игра в «плохишей» стала настолько модной, что ею заразилось почти все общество и как стадо баранов ринулось за своими пастухами. Благодаря этому (в том числе и перестроечному кинематографу) и стал возможным развал СССР, приход к власти Ельцина, «шоковая терапия» и остальные прелести «демократии по-российски».

Но вернемся на съемки «Претендента».

В Братиславе группа пробыла до **17 июня**, после чего

отправилась в другой чешский город – Песчаны. А перед этим Филатов взял небольшую паузу в съемках и съездил в другой чехословацкий город – Карловы Вары, где проходил XXV Международный кинофестиваль. Поехал он туда не ради праздного любопытства или чтобы развеяться – там ему был вручен приз за лучшее исполнение мужской роли в картине Александра Зархи «Чичерин». Самого Зархи тоже не оставили без награды: он получил премию от Союза чехословацких работников театра и кино «за творческий вклад в развитие советской революционной кинематографии». Впрочем, эти награды можно назвать утешительными, поскольку большого фурора «Чичерин» на фестивале не произвел. Как напишет в журнале «Советский экран» критик Н. Савицкий: «Факт остается фактом: „Чичерина“ на фестивале встретили доброжелательно, с вежливым интересом, но не более того. И не за что тут быть в претензии…»

Кстати, премьера фильма в Советском Союзе состоялась в том же **мае** – месяце, когда в Советском Союзе громили киношных авторитетов. Поэтому официальная критика встретила «Чичерина» прохладно, чего нельзя было себе представить каких-нибудь два-три года назад, когда любое произведение мэтров оценивалось только по высшей категории. А тут получилось наоборот. В майском номере журнала «Советский экран» критик Андрей Шемякин прошелся по «Чичерину», что называется, от души. Это была не зубодробительная критика (ее время еще впереди), но все равно критика, к которой такой мэтр, как Александр Зархи, явно не был приучен. Цитирую:

«В богатой событиями жизни своего героя – наркома иностранных дел молодого Советского государства, выдающегося дипломата, отстаивавшего миролюбивые принципы ленинской внешней политики, авторы фильма „Чичерин“ акцентируют два поистине ключевых момента – моменты величайшего драматизма и величайшего торжества. В 1918 году Георгий Васильевич Чичерин подписал Брестский мир, условия которого были продиктованы революционной России с позиции силы, в 1922 году – добился ошеломившей весь западный мир победы в Рапалло – заключения с Германией договора, разорвавшего кольцо экономической и политической блокады…

Авторы фильма (сценарий его написал А. Зархи вместе с доктором исторических наук В. Логиновым), обращаясь к первым страницам истории советской дипломатии, ограничиваются общими контурами политических событий. И хотя формально мы все время видим героя, как говорится, «при исполнении», в детали его деятельности нас не вводят.

Вот, например, история заключения Брестского мира. Вынося

перипетии политической борьбы за скобки, фильм акцентирует нравственный драматизм ситуации, в которой оказался Чичерин, подписывая договор. Разные люди – и старик архивариус (Ю. Катин-Ярцев), и девушка на митинге, и полковник Скопин (А. Ромашин) – говорят о недопустимости мира с империализмом, с Германией, захватившей часть нашей страны и оставляющей за собой эти области. И цену этого мира Чичерин узнает сполна: его сотрудник Скопин (а у него немцы убили всю семью!), посланный им для подготовки переговоров, выполняет поручение, но смириться с таким унижением не в состоянии, и полковник пускает себе пулю в сердце. Сразу же гремит туш: мир подписан. Историческая необходимость и правда конкретного человека столкнулись.

Драматичен ли эпизод? Безусловно. Приоткрывает ли он душевные борения героя фильма? Несомненно. Показывает ли реальные обстоятельства борьбы, разгоревшейся вокруг заключения Брестского мира? Думается, что только отчасти. И в дальнейшем авторы будут избегать изображения сложностей политической обстановки. Экранное время будет щедро (порой с нерасчетливой щедростью) отдано рассказу о том, как Чичерин-человек реагирует на обстоятельства, в которых действует Чичерин-дипломат. Но поскольку судьба героя теснейше связана с судьбой молодого Советского государства, такой способ повествования во многом приводит к иллюстративности (особенно это ощущается в первой серии)…

Иллюстративность, идущая от попытки представить героя не столько в деле, сколько «по касательной» к делу, – это, если угодно, цена за выбранный авторами способ повествования, за «сверхзадачу» картины…

Леонид Филатов, создавший образ Чичерина, убедителен и обаятелен в те не столь уж многочисленные минуты, когда его герой действует, борется…

Авторы справедливо убеждены в том, что альтернативы миру нет, какие бы темные силы ни выходили на авансцену Истории. Нельзя не заразиться оптимизмом мастеров. Но тут же понимаешь: биография Чичерина – скорее повод высказать волнующие мысли, нежели художническая цель. В фильме оказались опущены многие звенья той цепи, которая ведет от народного комиссара Чичерина, конкретной и неисчерпаемой в своем богатстве личности, к сегодняшнему зрителю. Отсюда известная прямолинейность картины…

Наше кино в разные периоды придерживалось различных концепций биографического фильма – коррективы в них вносило время, развитие исторического мышления общества. Можно

предположить, что поиски новых концепций и сейчас активизируются. Но в любом случае авторам нельзя уйти от ответа на вопрос – **зачем** пришел в мир **этот** человек, что он дал человечеству, стране, народу, наконец, каждому из нас?

Фильм «Чичерин» – достойная работа мастера, и значение картины в том, что этот вопрос поставлен в ней четко и ясно. Но отголоски во многом устаревших кинематографических концепций ощутимо мешают здесь соотнесению «исторического» и «личного» в конкретной судьбе. Разумеется, нельзя требовать от фильма, чтобы он погружал зрителя во все детали внешней политики Советской России между 1918 и 1922 годами. Однако извлечь ее суть, минуя некоторые особенности процесса, нам, зрителям, оказывается затруднительно. Образовавшиеся пустоты в фильме заполнены, в сущности, необязательными эпизодами.

Думается, что для нашего кино, так сказать, в профессиональном смысле фильм «Чичерин» – явление переходное. Он свидетельствует о неиссякающем интересе к выдающимся людям прошлого, но свидетельствует и о том, что сам жанр историко-биографического фильма нуждается в более решительных поисках новых художественных решений».

Я уже говорил, что фильм «Чичерин» появился на свет не случайно, а был заказом определенных сил в высшем советском руководстве, которые собирались, придя к власти, повторить путь Чичерина – приподнять «железный занавес» и прорубить окно в Европу. Цель была благая, но те методы, которые при этом использовались, загубили эту идею на корню. В итоге новый министр иностранных дел СССР Эдуард Шеварднадзе оказался не продолжателем дела Чичерина, а его гробовщиком. Думается, если бы Георгий Васильевич был жив, он бы первым, даже при всем своем пацифизме, схватился бы за оружие и поставил своего преемника к стенке. Если Чичерин, по заданию Ленина, подписал унизительный для Советской России Брестский мир и спас страну от уничтожения, то Горбачев и Шеварднадзе не только добровольно разоружились перед противником, но и предали всех своих союзников по Варшавскому Договору. Так что, отвечая на вопрос критика А. Шемякина «зачем пришел в мир этот человек, что он дал человечеству, стране, народу, наконец, каждому из нас?», можно смело утверждать, что Чичерин пришел для того, чтобы спасти и сохранить первую в мире страну рабочих и крестьян, а Горбачев и Шеварднадзе – чтобы ее уничтожить.

Но вернемся в год **1986-й**.

В **июне** на экранах страны состоялась еще одна премьера фильма с участием Филатова – «Берега в тумане». Вот как отозвалась об этом произведении в журнале «Советский экран»

критик Ж. Головченко:

«Создатель широко известного фильма „Шестое июля“, Ю. Карасик вновь обратился к историко-революционной тематике. Картина повествует о совместной борьбе большевиков и болгарских коммунистов против белоэмигрантского подполья, вознамерившегося совершить в Болгарии военный переворот, чтобы превратить эту страну в оплот нового наступления на Советскую Россию.

Создатели фильма вскрывают целый пласт малоизвестного фактического материала, в ткань которого вписан рассказ о судьбах героев вымышленных.

В центре сюжета – полковник врангелевской армии Сергей Сергеевич Егорьев. Судьба его типична для той либерально настроенной части русского общества, которая приветствовала свержение царского самодержавия, но затем была столь напугана размахом революционного движения, что в результате оказалась среди врагов собственного народа. Образ Егорьева, потомственного интеллигента, мучительно пытающегося разобраться в исторической ситуации, ощущающего противоречивость собственного существования, сложен и неоднозначен. Исполнитель этой роли Анатолий Кузнецов сумел передать смятение чувств своего героя и его постепенное, словно исподволь происходящее трагическое прозрение…

Идейным антиподом Егорьева в картине выступает большевик Дмитрий Шелапугин (Л. Филатов). Партия поручает ему ответственную миссию – наладить связь с болгарскими коммунистами, с их помощью развернуть во врангелевских войсках агитационную работу и открыть в Варне бюро по репатриации в Россию заброшенных на чужбину солдат.

Воссоздавая на экране важные черты общественной обстановки в Болгарии 1921–1922 годов, авторы показывают борьбу прогрессивных сил страны против реакции во главе с белоэмигрантским подпольем…

К сожалению, не все одинаково удалось создателям ленты. Замедленный темп действия порой начинает работать не на замысел, а против него – излишние подробности, монотонность повествования, обилие побочных сюжетных линий рассеивают зрительское внимание. Характеристики персонажей в ряде эпизодов грешат схематизмом…

Фильм «Берега в тумане» продолжает традиции историко-революционных произведений, объединяющих исследование масштабных событий эпохи с изображением судеб людей, оказавшихся в водовороте истории».

Глава двадцать восьмая
От Гостева до Рязанова

Тем временем на примете у Филатова, помимо телефильма «Претендент», появляется еще один кинопроект – сатирическая комедия Эльдара Рязанова «Забытая мелодия для флейты». Идея этого фильма родилась у Рязанова в апреле 85-го, когда он внезапно решил переделать в сценарий свою с Э. Брагинским пьесу 75-го года «Аморальная история». Однако тогда этот сценарий не нашел поддержки в Госкино. В итоге должен был пройти год, чтобы ситуация в стране изменилась (на просторах СССР набирала ход перестройка) и сценарий «Забытой мелодии для флейты» наконец обратил на себя внимание чиновников от кино. Короче, Рязанову дали «добро». Но вышла незадача: актер Леонид Филатов, которого Рязанов хотел снимать в главной роли – референта Комитета по делам самодеятельности Леонида Семеновича Филимонова – оказался очень плотно занят в другом кинопроекте – «Претенденте», поэтому надо выбирать два варианта: либо ждать, когда он освободится, либо находить другого актера. Рязанов выбрал первый вариант, хотя большинство его коллег советовали ему не ждать Филатова. В решении режиссера немалую роль сыграло и огромное желание самого актера сниматься в этом фильме. Ведь «Флейта» была трагикомедией, а в лентах подобного жанра Филатов почти никогда не снимался. Был один случай в **1981 году**, когда он сыграл главную роль в подобной картине под названием «Женщины шутят всерьез», но этот опыт, как мы помним, принес ему сплошные разочарования. Однако это было на заре его киношной карьеры, к тому же режиссером там был дебютант – Константин Ершов. Здесь же совсем другое дело: постановщик – сам Эльдар Рязанов, киностудия родная – «Мосфильм».

Филатова не остановило даже то, что предыдущий опыт общения с мэтром советского кинематографа закончился для него неудачей: в **1980 году** Филатов проходил у него пробы на главную роль в картину «О бедном гусаре замолвите слово», но они оказались неудачными. Но этот случай мгновенно забылся, едва Филатов взял в руки сценарий «Флейты». Он проглотил его буквально в считаные часы и сразу загорелся желанием сниматься. Роль чиновника от искусства Филимонова таила в себе массу интересных нюансов, которые Филатову хотелось играть. Когда он сообщил об этом Рязанову и предупредил его, что в **1986 году** его ожидают съемки уже не в одном, а в двух

фильмах – еще в «Загоне» Игоря Гостева, – Рязанов согласился ждать Филатова столько, сколько потребуется. На том и порешили.

Но вернемся к съемкам «Претендента».

Съемочная группа вернулась в Братиславу **28 июня** и работала там до **9 июля**. Потом отправилась в ФРГ, в Мюнхен, где пробыла до **18 июля**. После чего вновь вернулась в Братиславу, где в течение недели была доснята «заграничная» натура.

Вернувшись в Москву, группа работала в павильонах до **29 августа**. В это же время Рязанов приступил к съемкам «Забытой мелодии для флейты», чтобы успеть отснять локальные съемки уходящей летней натуры без участия Филатова. **17–23 августа** съемочная группа «Флейты» снимала в Североморске эпизоды на палубе военного корабля, где выступает Тамбовский хор.

Тем временем в «Претенденте» были проведены досъемки: **8–9 сентября** сняли эпизод «квартира Мэгги», а **21–22 октября** – эпизод «зал». На этом съемки фильма были завершены.

За роль Теда Стивенса Филатов удостоился весьма приличного гонорара – 6552 рубля. И это были не последние деньги в его киношной карьере, поскольку на момент окончания съемок в «Претенденте» Филатов начал сниматься еще в двух кинофильмах.

Первый – «Забытая мелодия для флейты». Стоит отметить, что был момент, когда работа над этой картиной могла вообще не состояться и в послужном списке актера Филатова в графе «режиссер» никогда бы не появилась фамилия Эльдара Рязанова. Почему? Дело в том, что буквально накануне съемок Рязанов лег на обследование в Боткинскую больницу. И тамошние светила медицины как один стали уверять его, что после выписки его удел – отдых. «Вам противопоказаны любые физические нагрузки, – убеждали режиссера врачи. – Вам обязательны длительный отдых, санаторий». Перед Рязановым встала серьезная дилемма: заняться собственным здоровьем или вернуться в кинематограф. В итоге длительных раздумий он решил… совместить оба этих процесса. Он подумал, что с хворями надо бороться активным трудом, что организмом можно командовать и надо подвергать его насилию. Короче, он решил начать съемки «Флейты»… прямо из больничной палаты.

Фильм начали снимать **6 октября**, чтобы успеть отснять уходящую осеннюю натуру. Как вспоминает Э. Рязанов: «Особенность первого месяца съемок заключалась в том, что я лежал в больнице. Помещался я там в трехместной палате. Из двух моих соседей по палате один после тяжелой операции все время ночами стонал, а другой был могучий храпун. Так что

ночевать в палате я не мог, ибо был обречен на бессонницу. Поэтому я ездил спать домой. В шесть часов утра я вставал, завтракал, брился и на машине приезжал в больницу. Без десяти восемь я уже лежал в своей койке, переодетый в больничное, с таким видом, будто я провел в палате всю ночь. Начинался врачебный обход, уколы, процедуры. Около десяти часов я быстро переодевался, бежал вниз к машине и ехал на съемку. Там я, преодолевая недомогание и слабость, орал, репетировал, гонял массовку, снимал и около семи вечера возвращался в больницу. Вечером со мной проделывали главную процедуру, в которой и состоял, по сути, смысл лечения, – сеанс в барокамере. Сеанс продолжался около часа. После него надо было обязательно полежать час-полтора. Около одиннадцати вечера я уползал из палаты, залезая на полусогнутых в автомобиль и ехал домой – ночевать. Я падал на кровать, чтобы на следующий день выдержать такую же нагрузку. Съемки проходили и на улицах города, и в интерьерах. Честно говоря, я себя очень преодолевал. Казалось, по субботам и воскресеньям, когда студия не работает, а в больнице не лечат, имелась возможность немножко отдохнуть. Но, к сожалению, я вкалывал и по выходным. Дело в том, что, пока я лежал в Боткинской, телевидение (наконец-то! Прошел ровно год!) разрешило мне делать передачу о Владимире Высоцком. Так что по субботам и воскресеньям я отправлялся на другие съемки – брать интервью у родителей Владимира Семеновича, его коллег по театру, у кинорежиссеров, которые его снимали, у поэтов и других людей, друживших с героем нашей программы…»

Как ни странно, но Рязанов почему-то не обратился за помощью к Леониду Филатову, который много лет работал бок о бок с Высоцким и был под рукой. Или, может быть, такое обращение было, но сам Филатов не захотел участвовать в этом фильме, полагая, что не имеет права примазываться к славе Высоцкого? Если это так, то это делает честь Филатову: в те дни многие люди, которые были знакомы с Высоцким всего лишь шапочно, бросились давать интервью в надежде, что их причислят к стану его друзей. А пристать к этому стану тогда было очень выгодно, поскольку перестроечные власти собирались использовать славу Высоцкого в своих корыстных политических целях.

Между тем почти одновременно с «Флейтой» начались съемки еще одного фильма, в котором был занят Филатов, – «Загон». Это случилось **10 октября**, однако наш герой в них занят не был – он включится в съемочный процесс чуть позже. Когда это произойдет, Филатову придется разрываться не только между

двумя съемочными площадками, а между двумя странами.

«Загон» снимал режиссер Игорь Гостев, у которого Филатов уже снимался – в «Европейской истории». Как и предыдущая картина, «Загон» был госзаказом, проигнорировать который было никак нельзя: фильм снимался совместно с зарубежными партнерами (с Сирией) и относился к жанру идеологического кино. Речь в нем шла о том, как в одной из развивающихся стран в сотрудничестве с советскими специалистами-геологами было открыто месторождение титановых руд. Узнав об этом, ЦРУ намерено вовлечь страну в сферу американского влияния: разжечь недовольство религиозных общин, организовать студенческие волнения и спровоцировать разрыв дипломатических связей с СССР. В этом фильме Филатову предстояло перевоплотиться в высокопоставленного армейского офицера майора Ассалема Крафта, играющего не последнюю скрипку в политических интригах. Эта роль тоже была из разряда тех, какие Филатову играть еще не приходилось. Правда, на нее он соглашался с меньшим энтузиазмом, чем на роль Теда Стивенса в «Претенденте», где психологизма и авторской мысли было несравнимо больше.

Несмотря на то что фильм «Забытая мелодия для флейты» не относился к госзаказу, однако его можно смело назвать таким же «заказным», как и «Загон». Отличие лишь в том, что лента Рязанова была предназначена для внутреннего пользования, в то время как фильм Игоря Гостева относился к заказам международного значения. В фильме Рязанова подвергалось безжалостному осмеянию племя бюрократов, которое в годы горбачевской перестройки было названо в числе главных тормозов происходивших в стране реформ. Сам Филатов не удержался и в одном из своих тогдашних интервью заметил: «Я бы, честно говоря, высылал бюрократов в специальные резервации – пусть недалеко от городов, пусть с семьями, чтобы они там занимались общественно полезным трудом. Именно полезным…»

В фильме звучали куплеты, которые авторы картины вложили в уста актеров, играющих бюрократов.

…Мы, как в танках, в своих кабинетах.
Мы сгораем, когда разрешаем,
И поэтому все запрещаем.
Нет прочнее бумажной постройки,
Не страшны ей ветра перестройки.
Мы бойцы, мы службисты, солдаты
Колоссальнейшего аппарата,

Мы бумажные важные люди,
Мы и были, и есть мы, и будем…

С последним нельзя не согласиться. Вот уже 15 лет, как нет Советского Союза, а армия чиновников в России насчитывает вдвое (!) больше «солдат», чем это было при советской власти. Правда, деятели искусства могут быть довольны: сейчас практически ничего не запрещают: снимай, что хочешь, ставь, что душе угодно. Одна беда: свобода есть – шедевров нет. При советской власти, где все «запрещали и душили», они были, причем в огромных количествах, а сегодня – днем с огнем… Хотя многие из тогдашних творцов и по сей день живы-здоровы. Видно, они только в клетке размножаются, а на свободе плодоносить не могут.

Но вернемся к фильму «Забытая мелодия для флейты». По словам самого Рязанова: «В моем фильме Леня согласился играть в первую очередь потому, что им владела та же ненависть, что и мной, к племени бюрократов, которые довели нашу страну до ручки. Это они, люди без стыда и совести, могли ради должности, ради выгод, ради каких-то собственных карьер и набивания карманов продать все и по большому счету, и по всем частностям и отдельностям. Вот эта ненависть объединила нас в этой работе. Как ни странно, в первую очередь нами управляла не художественная, а идеологическая и политическая задача, потому что мы искали портретное сходство, привычки, манеру поведения, потому что мы наблюдали много, очень много. Он и я, каждый из нас, натерпелся, и настрадался, и находился по кабинетам. Мы видели этих равнодушных, якобы интеллигентных держиморд. Вот почему в эту роль Филатов вкладывал не только чисто актерское мастерство, но еще и свою идеологическую страсть.

Надо сказать, чем мне дорог и близок Леня в этой роли. У него не видно ненависти к моему персонажу, которая мешает объективным результатам… В Филатове было прекрасно то, что эта ненависть, которую я точно знаю и ощущаю, это омерзение к своему персонажу нигде не были видны. Он играл человека со своими убеждениями, со своей прямотой. Он влез в шкуру этого человека и как бы не осуждал его. Хотя на самом деле, конечно, он его осуждал, высмеивал и издевался над ним. Это качество не очень часто встречается в актерах. Потому что актеры, как правило, все-таки люди аполитичные. В данном случае я говорю это в хорошем смысле. Для них важна роль, лицедейство, и это естественно, это в натуре артиста, и в этом ничего плохого нет. Однако иной раз артист ради хорошей роли может пойти в какую-

то подлую вещь. Гражданское чувство всегда сопутствует Леониду…

У нас с Леней было единомыслие. Не было разногласий, споров, ссор. Мне нравилось, как он работает: человек очень точный, дисциплинированный. Леня удивительно техничен. Например, при озвучивании он просто снайпер: мгновенно попадает в свою речь. Замечательно озвучивает. Леня пластичен, развит физически. Однажды на моей картине вдруг встал на голову. Я даже не пытался ему это предложить, потому что не знал, сможет ли он такое осуществить. Леня очень внутренне артистичен…»

А вот как о сотрудничестве с Рязановым рассказывал сам Леонид Филатов: «С Рязановым у меня складывались просто замечательные отношения. Я к нему и пошел по любви. Когда он пригласил меня сниматься, я был еще на другой картине, но, как говорится, все на свете бросив, помчался читать сценарий и тут же определил: хочу работать, делать картину. И сразу пошла работа. Мы репетировали сцену, вернее, оговаривали ее и снимали на монитор, потом обсуждали, что удавалось, а что нет. Эльдар Александрович – человек распахнутый, когда смотрит материал, он как бы советуется: „…плана нет… Давай, давай, чуть общее… А вот здесь можно такую? Можно, давай сделаем. Хотя нет, черт! А ну-ка, еще раз сделаем… Нет, ничего, может быть…“ Он открыт для любых предложений, хотя все равно в результате тихонько-тихонько прибирает картину к своим параметрам, к тому, как он понимает и как он любит. Поэтому ощущение вольности у артистов может быть иллюзорным. Я вижу, как он потом монтирует.

Артист все равно в жестком графике его работы, и все сыграют то, что ему нужно. Работать с ним безумно легко и весело. С ним не устаешь от рабочего дня…»

В то время как во «Флейте» никаких особых трудностей у Филатова не возникало, в «Загоне» все было наоборот – там трудностей хватало. Дело в том, что на момент съемок фильма в Сирии обострилась политическая обстановка, из-за чего возникли религиозные ограничения. В итоге сирийская актриса, утвержденная на роль жены президента, сниматься не смогла и пришлось срочно искать ей замену. Но когда эта трудность была преодолена, возникли другие: группа не смогла выехать в пустыню, а также снять объект «ресторан». В итоге пришлось перенести съемки этих эпизодов на родную территорию, из-за чего экспедиция в Сирии была сокращена на 11 дней и 166 полезных метров пленки не было снято.

Группа вернулась на родину **3 ноября**, а уже спустя неделю

отправилась в Тбилиси для продолжения съемок (объекты «полигон» и «летное поле»). Там она пробыла до **11 декабря**, но так и не смогла уложиться в график из-за обильно выпавшего снега. Поэтому продолжение натурных съемок (700 полезных метров пленки) пришлось переносить на весну—лето следующего года. А пока снимали в Москве павильоны. Филатову это было выгодно, поскольку и «Загон», и «Флейта» снимались на одной студии, на «Мосфильме», только в разных павильонах. Для Филатова это было большое благо, поскольку ритм, в котором он привык жить, буквально разрывал его на части. Он действительно тогда жил, что называется, на износ: снимался в нескольких фильмах сразу, играл в театре, выступал с концертами, а также занимался литературным творчеством – писал стихи и прозу. А ведь у него еще была семья – мама, жена и сын, которым надо было тоже уделять внимание. Поэтому не случайно, что именно в **1986 году** из-под пера Филатова родилось стихотворение «О, не лети так, жизнь!»

О, не лети так, жизнь!..
Слегка замедли шаг.
Другие вон живут,
Неспешны и подробны,
А я живу, мосты,
Вокзалы, ипподромы
Промахивая так,
Что только свист в ушах!..
О, не лети так, жизнь!..
Мне сорок с лишним лет.
Позволь перекурить
Хотя б вон с тем пьянчужкой,
Не мне, так хоть ему
Немного посочувствуй —
Ведь у него, поди,
И курева-то нет!..
О, не лети так, жизнь!..
Мне важен и пустяк.
Вот город, вот театр,
Дай прочитать афишу,
И пусть я никогда
Спектакля не увижу,
Зато я буду знать,
Что был такой спектакль…
О, не лети так, жизнь!..
Я от ветров рябой.

Позволь мне этот мир
Как следует запомнить,
А если повезет,
То даже и заполнить
Хоть чьи-нибудь глаза
Хоть сколь-нибудь собой!..
О, не лети так, жизнь!..
На миг, но задержись!..
Уж лучше ты меня
Калечь, пытай и мучай,
Пусть будет все: болезнь,
Тюрьма, несчастный случай —
Я все перенесу,
Но не лети так, жизнь!..

Глава двадцать девятая
Трагедия Эфроса

В осенние дни 86-го Филатов и его коллеги по театру узнают благую весть: власти, кажется, собираются предпринять определенные шаги для того, чтобы Юрий Любимов вернулся на родину. Едва эта новость достигла ушей таганковцев, как они начали предпринимать собственные шаги для того, чтобы это возвращение состоялось. В **октябре** на свет родилось письмо на имя Михаила Горбачева, где актеры «Таганки» просили вернуть им Учителя. Это письмо появилось на свет не случайно: все таганковцы прекрасно знали, что Горбачев любит «Таганку» еще с тех пор, как работал в Ставрополе – в каждый свой приезд в столицу он вместе со своей супругой Раисой Максимовной обязательно посещал именно этот театр. И осенью 86-го он тоже пришел в «Таганку» уже в ранге Генерального секретаря, чем и возродил надежду его актеров на то, что судьба Любимова может разрешиться благополучно.

Одновременно с этим таганковцами были предприняты и другие шаги: так, на квартире актрисы театра Татьяны Жуковой был разбит «штаб», откуда была установлена прямая телефонная связь с Лондоном, где находился Любимов.

Филатов про все это знает, но его переполняют двоякие чувства. С одной стороны, он очень хочет возвращения Любимова, но с другой – ему стыдно перед Эфросом за ту свою выходку на капустнике. И однажды произошел случай, который до глубины души потряс Филатова. Он решил прийти на премьеру спектакля «Мизантроп» в Театре на Таганке, но не хотел показываться на глаза Эфросу. Однако тот первым заметил Филатова и, подойдя к нему, сказал: «Леня, а что вы прячетесь? Вы пришли в свой театр. Проходите, будьте желанным гостем, если уж вы теперь в другом театре. И не надо бегать по углам – садитесь в зал. Вы пришли в свой театр, в свой дом».

Сказав это, Эфрос ушел, а Филатов в течение нескольких минут стоял потрясенный. Он ожидал от Эфроса чего угодно – гнева, оскорблений, скандала – и воспринял бы это с пониманием. Но такого монолога он от Эфроса не ожидал. Этот случай заставил Филатова задуматься о многом и уже несколько иначе оценить те события, которые произошли в его театре за последние несколько лет. Знай тогда Филатов, что это будет их последняя с Эфросом встреча, может, он не стоял бы тогда столбом, а бросился вдогонку за режиссером и попросил у него

прощения? Но он, увы, этого не сделал. А потом оказалось уже поздно.

Во второй половине **ноября** «Таганка» отправилась на гастроли в Польшу. Эфрос поначалу пребывал в хорошем настроении, только-только оправившись после смерти отца (в течение одного года режиссер потерял обоих своих родителей). Это настроение не могли испортить даже вопросы журналистов о его приходе в «Таганку». Отвечая на них, Эфрос отшучивался. Однако к концу гастролей ситуация резко накалилась и нападки на Эфроса стали еще более ожесточенными. В результате у режиссера схватило сердце и он не смог присутствовать на приеме в министерстве культуры. И домой Эфрос вернулся уже с иным настроением.

Тем временем слухи о возвращении Любимова продолжают будоражить столичную театральную общественность. В одном из них утверждалось, что власти готовы вернуть режиссера, однако восстанавливать в «Таганке» не хотят, а дадут ему возглавить Театр Вахтангова, где когда-то начиналась его театральная карьера.

13 декабря Алла Демидова написала Любимову письмо в ответ на его послание от начала ноября, которое привез композитор Альфред Шнитке. В нем она писала: «Письмо наше наверху еще не читали, но, по нашим сведениям, – вот-вот… Мы после Ваших весточек предпринимаем кое-какие шаги… время для возвращения сейчас неплохое…

Мы подготовим все, что сможем. Уже восстановили «Дом на набережной». Идет с огромным успехом. Хотим 25 января сыграть Володин спектакль. Дупаку сказали официально, что можем восстанавливать любой спектакль. На очереди «Мастер». Если вопрос с Вашим приездом решится положительно, то к приезду постараемся восстановить «Бориса», чтобы у Вас было меньше черновой работы… Но главное, чтобы вопрос решился юридически, чтобы Ваше имя стояло на афишах… Естественно, поднимая вопрос о возвращении, хлопочем о гарантии Вашего свободного выезда туда-обратно. Когда Вы приедете, соберется вся «старая гвардия»: и Коля (Николай Губенко. – **Ф.Р.**), и Веня (Вениамин Смехов. – **Ф.Р.**), и Леня (Леонид Филатов. – **Ф.Р.**), и Шопен (Виталий Шаповалов. – **Ф.Р.**) – все, кто сейчас на стороне… Мне кажется, «возродить» старую «Таганку» можно. На другом витке: с мудростью, битостью и пониманием…

Как Вы нас обрадовали своей весточкой!»

Как выяснится вскоре, все эти благие намерения окажутся пшиком. Демидова пишет, что мечтает о возрождении «Таганки» на другом витке: с мудростью, битостью и пониманием, хотя

многим трезвомыслящим людям (подчеркиваю, трезвомыслящим) уже тогда было ясно, что впереди страну ждут мрачные времена. Это будут времена именно **без мудрости и понимания**.

Но вернемся в декабрь 86-го.

Отправив свое послание Любимову через все того же Альфреда Шнитке, таганковцы (137 человек) решили писать новое письмо – на этот раз в Верховный Совет СССР, чтобы там рассмотрели вопрос о возвращении Юрию Любимову советского гражданства. Когда про инициативу узнал Эфрос, он практически сразу согласился его подписать. Хотя прекрасно понимал, чем это грозит: возвращением Любимова в «Таганку». Правда, некоторые актеры его успокаивали: мол, будем работать на двух сценах – Любимов на Старой, а вы – на Новой. Но Эфрос прекрасно отдавал себе отчет, что это будет за сотрудничество, памятуя о событиях **1975 года**, связанных со спектаклем «Вишневый сад». К тому же и сам Любимов не мыслил подобного совместного существования: как он заявил в интервью газете «Новое русское слово»: «Я хочу работать на старой сцене, но я не желаю видеться с господином Эфросом и вступать с ним в какие-либо контакты». Короче, настроение у Эфроса в те дни было не самым лучшим. Но он держал свое слово: ведь он приходил в этот театр исключительно с тем, чтобы сохранить его до возвращения прежнего руководителя. В том «письме 137-и» Эфрос написал: «Присоединяюсь к просьбе учеников Ю. Любимова помочь ему вернуться, если он сам того желает. А. Эфрос».

К слову, и многие актеры «Таганки» не мыслили себе ситуацию, когда рядом с их Учителем будет работать Эфрос. И они продолжают делать все, чтобы тот чувствовал себя неуютно в их театре. О проколотых шинах и разрезанной дубленке уже говорилось. Но недоброжелатели Эфроса на этом не успокоились: они подпирали дверь его квартиры лестницей и писали записки с угрозами, которые подкладывали к нему в кабинет либо оставляли на ветровом стекле его автомобиля. А еще они… насылали на него порчу, обкалывая ту же самую дверь его квартиры иголками, дабы призвать смерть на человека, живущего за этой дверью. Вообще, подобные оккультистские «штучки» были в большом ходу у некоторых актеров «Таганки». Алла Демидова однажды поведает историю о том, как одна актриса, ее партнерша по спектаклю по пьесе Т. Уильямса, которая по сюжету должна была вылить ей в ухо якобы отравленную воду из бокала, сделала это в буквальном смысле: согласно книге черной магии, она раздобыла воду, которой омывали труп человека (!), и вылила ее на партнершу по сцене. А все потому, что люто ненавидела Демидову.

Между тем для Филатова год заканчивался вполне благополучно. В **декабре** он играл в «Современнике» и продолжал сниматься в «Загоне» и «Забытой мелодии для флейты». В последнем фильме именно в те дни был отснят эпизод, который позднее многими будет поминаться недобрым словом. Речь идет о сцене, где героя Филатова настигает клиническая смерть и он попадает в знаменитый коридор – переход между Этим миром и Потусторонним. Не знаю, как в зарубежном кинематографе, но в советском это был первый эпизод такого рода – раньше ничего подобного не снимали. Длится он почти пять минут и производит мрачное впечатление: герой Филатова медленно идет по этому коридору и встречает умерших людей, которые, как и он, готовятся переместиться на Тот свет. Кроме этого, он встречает и своих родителей, которые умерли уже давно.

Как будет потом вспоминать сам Филатов, сниматься в этом эпизоде он согласился не раздумывая, не держа в уме никаких предрассудков. Для него это была вполне рутинная работа, тем более что играть в кино смерть ему приходилось уже неоднократно. Достаточно сказать, что из тех 19 фильмов, в которых он успел до этого момента сняться, его герои умирали (а вернее, погибали насильственной смертью) в пяти картинах. Так что опыт в такого рода делах у Филатова имелся. Однако было единственное «но»: во «Флейте» героя, которого играл Филатов, звали… Леонидом и первые три буквы фамилии совпадали с его собственной – Филимонов.

Вспоминает Л. Филатов: «Я снимался более чем в тридцати фильмах, и во многих из них моих героев либо убивали, либо они умирали сами. Однако после фильма Рязанова и последующих событий, связанных с моим нездоровьем, многие знакомые и друзья действительно усматривали в этом мистику. Но я такой связи не вижу… Хотя, как знать! Ведь Ахматова же неспроста писала, что нельзя вызывать на себя Смерть, провоцировать… Когда снимали эпизод с чистилищем, я уже был верующим: крестился в 33 года вполне сознательно. Но во время съемок не было ощущения, что мы делаем что-то греховное, что это какое-то святотатство…»

Тогда же Филатов был утвержден в очередной кинопроект: в картину Александра Митты «Шаг», где ему досталась главная роль – доктор Сергей Гусев. Идея этого фильма родилась благодаря журналисту-международнику, видному японисту Владимиру Цветову. Вот как это описывает журналистка Наталья Лагина:

«История эпидемии полиомиелита, поразившей в конце

пятидесятых годов Страну восходящего солнца, и борьбы с ней всегда интересовала В. Цветова во время его работы в Японии. Об участниках этой борьбы он рассказал по телевидению в одном из выпусков „Международной панорамы“ (была на советском ТВ такая популярная передача. – **Ф.Р.**). К началу эпидемии в ряде стран Европы и Японии профилактика полиомиелита проводилась так называемой убитой вакциной, разработанной американскими вирусологами и дававшей 60 процентов гарантии успеха при трехкратном вакцинировании в течение полугода. Советский препарат академика Михаила Петровича Чумакова был стопроцентно эффективен и позволял обойтись без уколов. Его давали ребенку на кусочке сахара. Но мир был наводнен американской вакциной, и западные фирмы делали все, чтобы не допустить советского «конкурента» в свой «бизнес». Только бизнес, а не забота о здоровье подрастающего поколения нашей планеты был в центре внимания фармацевтических концернов. И тогда в Японии была создана силами энтузиастов, прежде всего женщин, специальная фирма, которая стала бороться за советскую вакцину…»

Главную женскую роль в картине исполняла популярная японская киноактриса Камаки Курихара: она играла японку Кейко Мори, у которой сын болен полиомиелитом. Митта хорошо знал эту актрису, поскольку уже успел снять ее в одной из своих картин – «Москва, любовь моя» в **1974** году (второй советский фильм с этой актрисой – «Мелодии белой ночи» (**1977**) – снимет Сергей Соловьев). Курихара с удовольствием согласилась вновь сниматься у Митты и даже выкроила «окно» в своем плотном гастрольном графике (она была ведущей актрисой театра «Хайюдза»), хотя ее продюсеры были чрезвычайно недовольны этим шагом актрисы, которая срывала этим все их планы.

В эти самые дни Филатов узнает, что Юрий Любимов написал письмо Михаилу Горбачеву (это случилось **22 декабря**). В нем режиссер писал: «Уважаемый Михаил Сергеевич! Благодарю Вас за любезность и внимание к просьбе моих учеников, артистов, друзей, поклонников театра о моем возвращении на родину в мой родной дом – Театр на Таганке. Я был бы рад, если это послужит началом разговора с эмиграцией…»

Хотя на самом деле Любимова тогда раздирали противоречивые чувства: он вроде бы и хотел вернуться на родину, но в то же время и не мог, поскольку против этого выступала его жена, которой заграничное житье-бытье нравилось больше, чем московское, плюс к этому Любимов назаключал на Западе театральных контрактов аж до **1991 года**. И срыв последних грозил ему большими неустойками. Поэтому, когда

театральный критик Александр Гершкович встретился с Любимовым в Вашингтоне, где режиссер тогда работал над постановкой «Преступления и наказания», и спросил его о планах возвращения на родину, Любимов ответил следующее:

«Еще не знаю. Все гораздо сложнее, чем кажется… У меня есть контракты за границей… А главное, ведь у меня есть семья… Все, увы, слишком запуталось в этом мире… Я ответил своим актерам письмом: мол, дорогие мои, спасибо за приглашение, но сами понимаете, что значит вернуться на пепелище, пусть родное… Все начинать сначала? А выдюжим ли? Ведь и я уже не молод, и вы не те, давайте, мол, все обдумаем как следует, подождем… Может быть, я и поехал бы туда, но с условием, что буду работать и там, и за границей…»

Тем временем наступил **1987 год**. Ситуация в Театре на Таганке по-прежнему напряженная. **8 января** после спектакля «Вишневый сад» несколько актеров едут к Татьяне Жуковой, чтобы в очередной раз связаться по телефону с Любимовым. В тот вечер там были: Алла Демидова, Давид Боровский с женой, Вениамин Смехов с женой, Мария Полицеймако. Как пишет Демидова: «Мы по очереди говорили с Любимовым. Он возмущался, разговаривал с нами жестко и нехорошо: „Вот вам же разрешили почему-то сейчас говорить со мной“. Нам никто не разрешал – на свой страх и риск. У Давида тряслись руки, но он говорил очень спокойно: „Да, да, Вы правы, Ю.П.“, „это верно, Ю.П.“.

Мы просили Ю.П. написать письмо в Президиум Верховного Совета о гражданстве. Он не согласился, говорил, что все предатели. Я ему попробовала что-то объяснить, он завелся, высказывал все накопившиеся обиды…»

12 января в театре состоялось общее собрание труппы, где выбирался новый худсовет «Таганки». Обсуждался на нем и последний телефонный разговор с Любимовым. Были практически все, кроме Эфроса, который категорически не захотел на нем присутствовать, поскольку нервы его были уже на пределе. Вместо себя он прислал письмо, где честно признался, что больше не придет в театр. Он писал, что ему надоело уговаривать актеров и убеждать их в том, что он не желает им зла. О том, что предшествовало этому письму, вспоминает О. Яковлева:

«Обстановка к тому времени сложилась совсем уж омерзительная. Хотя в театре репетировались две пьесы – „Гедда Габлер“ и „Общество кактусов“, – в большинстве своем актеры были свободны. Но когда предложили восстановить какой-то спектакль и сделать новый по Розовскому о Володе Высоцком

(речь идет о пьесе „Концерт Высоцкого в НИИ“. – **Ф.Р.**), то они отказались, находились свои дела и планы. С одной стороны – фрондировать и поднимать пену, а с другой стороны – полное нежелание работать! А вот желание пить, так уж это да. (Одна актриса приходила даже не просто в пьяном виде, а, возможно, под наркотиками, потому что запаха не было слышно.) Пить водку и рассусоливать в пьяном виде по поводу искусства. Это происходит, впрочем, во многих театрах.

Отопление не работало, в театре холодно, все ходили на репетиции в шубах, Эфрос репетировал в дубленке. И открыто возмущался: занимаются чем угодно, только не тем, чтоб в театре был порядок. Почему в театре холодно? Разруха! Все, как у Булгакова, – раз-ру-ха! Если все заняты только тем, что обсуждают «экономический эксперимент» и считают деньги, выясняя, каково будет их долевое участие в грядущих прибылях, – то, конечно, отопление не работает! Цеха развалены – потому что все заседают, все занимаются агитками, составлением писем, пересудами – приедет Любимов или не приедет…»

Ольга Яковлева присутствовала на том выборном собрании и сразу после него отправилась к Эфросу, чтобы рассказать ему об увиденном. Режиссер встретил ее в хорошем настроении, поскольку в тот день случился день рождения у его жены, критика Натальи Крымовой. За праздничным столом гости просидели до глубокой ночи, после чего разошлись. Утром Эфрос должен был отправиться в Театр на Таганке, чтобы присутствовать на прогоне спектакля «Кориолан» в постановке молодого режиссера Валерия Саркисова. Но в театр Эфрос не попал – он умер.

Все произошло неожиданно. Эфрос встал пораньше и стал делать зарядку. В этот момент ему стало плохо с сердцем. Жена бросилась ему на помощь, уложила на диван и дала лекарство. Эфросу вроде бы полегчало. Но спустя час случился новый приступ – куда более тяжелый. Родные вызвали «скорую». Но та почему-то долго не ехала. Самое обидное, что Институт скорой помощи имени Склифосовского находился в пяти минутах ходьбы от дома режиссера, но дойти туда самостоятельно Эфрос не мог. Однако и «Скорая помощь», которая все-таки добралась до его дома, ему тоже не помогла. Как выяснилось, у этой бригады не было никакой аппаратуры для помощи сердечникам. Пришлось посылать за другим реанимобилем. А пока тот ехал, Эфрос скончался. На часах было около часа дня. Режиссеру шел 61-й год.

Как мы помним, у Эфроса было больное сердце. Однако с теми симптомами, которые были у режиссера, он мог бы еще жить

и жить. Но та ненормальная обстановка, в которой ему пришлось находиться в последние два года, попросту убила его. Кто в этом виноват? Одни говорят, что сам Эфрос, согласившись возглавить «Таганку». Дескать, работал бы себе на Бронной или в любом другом театре, и прожил бы до глубокой старости. А так сам укоротил себе жизнь. Приверженцы этой версии забывают о том, что Эфрос не подозревал, что на новом месте его встретят так недобро. Он ведь шел, будучи уверенный, что сумеет достучаться до сердец таганковских актеров. Ведь не звери же они, видимо, думал он. Оказалось, ошибся. Хотя вряд ли кто-то из них всерьез желал смерти Эфроса – хотели, чтобы он просто ушел из их театра. Однако двери его квартиры зачем-то обкалывали иголками, наводя порчу. Вот и навели. Как вспоминает О. Яковлева:

«На панихиде в театре многие говорили очень хорошо. Ефремов говорил о том, что Анатолий Васильевич был возмутителем спокойствия. А Розов говорил жестко – о нечистоплотности людей…

Еще помню, когда все ушли из зала и остались все свои, а в окнах на сцене, в глубине, прятались актеры Таганки, – я знала, что они там, что они там прячутся, – я им крикнула: «Будьте вы прокляты! Волки!»..»

Недоброжелатели Эфроса встретили его смерть по-разному. Например, Любимов, когда ему сообщили об этом, растерянно произнес: «Этого я не ожидал». Другие предпочли вообще отмолчаться, как актеры «Таганки», многие из которых даже на панихиду не пришли. Но честнее всех поступил наш герой Леонид Филатов. Пусть чуть позже, но он нашел в себе силы публично покаяться перед покойным за те свои поступки, в которых позволил себе несправедливо нападать на режиссера. Филатов сказал следующее:

«Я свой гнев расходовал на людей, которые этого не заслуживали. Один из самых ярких примеров – Эфрос. Я был недоброжелателен. Жесток, прямо сказать…

Вообще его внесли бы в театр на руках. Если б только он пришел по-другому. Не с начальством. Это все понимали. Но при этом все ощетинились. Хотя одновременно было его и жалко. Как бы дальним зрением я понимал, что вся усушка-утряска произойдет и мы будем не правы. Но я не смог с собой сладить. И это при том, что Эфрос, мне кажется, меня любил. Потому что неоднократно предлагал мне работать…

Я б ушел из театра и так, но ушел бы, не хлопая громко дверью. Сейчас. Тогда мне все казалось надо делать громко. Но он опять сделал гениальный режиссерский ход. Взял и умер. Как

будто ему надоело с нами, мелочью…

И я виноват перед ним. На 30-летии «Современника», куда ушел, и, так как это болело, я стишок такой прочитал. Как бы сентиментальный, но там было: «Наши дети мудры, их нельзя удержать от вопроса, почему все случилось не эдак, а именно так, почему возле имени, скажем, того же Эфроса будет вечно гореть вот такой вопросительный знак». Хотя это было почти за год до его смерти, но он был очень ранен. Как мне говорили…

Я был в церкви и ставил за него свечку. Но на могиле не был. Мне кажется, это неприлично. Встретить там его близких – совсем…»

Филатов поступил как порядочный человек, как истинный христианин. Чего нельзя сказать о других его коллегах, например о Вениамине Смехове, который уже в наши дни, в **марте 2006 года**, в интервью газете «Известия» заявил следующее:

«Перед самим собой мне бывает странно, смутно и неловко за избыточную лихорадку в истории с Эфросом и Любимовым, за те панические выбросы публицистического свойства… Но я не считаю те выступления ошибкой. Это будет вранье, если я начну каяться. Бедного Леню Филатова тогда кто-то спровоцировал на покаяние, и это ему было мучительно…»

Вот так: «бедного Леню спровоцировали на покаяние». Что этот поступок мог быть продиктован чистым и честным порывом души Филатова, его христианским мироощущением, Смехов даже не рассматривает. Видимо, судит о людях по себе. Впрочем, учитывая, что именно Смехов позволит себе вскоре после смерти Эфроса публично упрекнуть его в мнимых грехах, эти слова не кажутся странными. Однако не будем забегать вперед.

Смерть Анатолия Эфроса заметно облегчила жизнь многим людям: и коллективу театра, и тем деятелям в Кремле, кто собирался двигать перестройку в массы. Последние ратовали за то, чтобы деятели культуры из числа либеральных интеллигентов сомкнули свои ряды против державников, которых иначе как сталинистами они не называли. А Эфрос явно не вписывался в эту схему: он был аполитичен и тянул «Таганку» «не в ту степь». Она должна была быть в авангарде перестройки, а при нем она таковой быть не могла по определению. И снять Эфроса волевым приказом было нельзя – пятно легло бы на демократов. Поэтому для них его смерть пришлась как нельзя кстати.

Сразу после этого вновь пошли гулять слухи о скором возвращении Любимова. Правда, подразумевалось, что произойдет это не сразу, однако почву для этого надо было готовить уже сейчас. Поэтому в городское Управление культуры была отправлена петиция от актеров театра с просьбой

рассмотреть их давнюю просьбу – назначить художественным руководителем «Таганки» их бывшего актера Николая Губенко. Из Управления ответили: сигнал принят – ждите ответа. В том, что ответ будет положительным, никто, кажется, не сомневался. Ведь Губенко тогда был в фаворе у властей: он только что вступил в КПСС, сыграл вождя мирового пролетариата в многосерийном документально-публицистическом фильме «Владимир Ленин. Страницы жизни». Не было сомнений и в том, что бывшие таганковцы, которые покинули театр после прихода Эфроса, вскоре тоже вернутся обратно. Еще **15 января** в театр позвонил Филатов и прозондировал почву на предмет возвращения в труппу себя, Смехова и Шаповалова. Ему ответили: нет проблем.

Между тем Филатов тогда продолжал сниматься в «Забытой мелодии для флейты». В павильоне «Мосфильма» снимали сцены, где его герой, Филимонов, гостит у Лиды (Татьяна Догилева), а также сцены в доме у Филимонова.

А **1 февраля** начались локальные съемки фильма Александра Митты «Шаг» (снимали зимнюю натуру). Съемки длились до **19 февраля**, после чего были законсервированы на месяц.

Тем временем **1 февраля** «Таганка» отправилась на гастроли в Париж, где пробыла больше двух недель. Она вернулась на родину **17 февраля**, а на следующий день в «Литературной газете» была помещена статья Виктора Розова «Мои надежды», где он помянул недобрым словом тот случай на капустнике в «Современнике» весной 86-го. Цитирую:

«…Эфрос перешел работать на Таганку. Перешел с самыми добрыми намерениями – помочь театру в тяжелые дни, когда коллектив был покинут своим руководителем. И здесь „демократия“ достигла самых отвратительных пределов. Началась травля. Прокалывали баллоны на „Жигулях“ Эфроса, исписывали бранными, гадкими словами его дубленку, фрондировали открыто и нагло. Мне не забыть, как на прекрасном юбилейном вечере, посвященном 30-летию образования театра „Современник“, трое таганских актеров, только что принятых в труппу „Современника“, пели на сцене пошлейшие куплеты, оскорбительные для Эфроса. Присутствующих на юбилее охватили стыд и чувство, будто все неожиданно оступились и угодили в помойную яму…

Разгул современной черни – да, да! Чернь существует и поныне – она ненавидит всех, кто талантливее ее, чище, лучше, добросовестнее, работоспособнее, в конце концов. И сейчас надо быть начеку, чтоб не дать возможности ей разгуляться…»

Актеры «Таганки», прочитавшие статью в тот же день, естественно, ею возмутились и в праздничный день **23 февраля**

написали коллективное письмо-опровержение. Однако газета их послание проигнорировала, то есть не напечатала.

Глава тридцатая
Страсти по Любимову

3 марта в Театре на Таганке состоялось собрание труппы, которое единогласно избрало нового худрука – Николая Губенко. Спустя шесть дней Губенко был официально представлен коллективу. А еще через неделю «Московские новости» и «Неделя» опубликовали его интервью, где он рассказал о том, каким видит будущее «Таганки». Из его слов выходило, что все последние годы театр двигался не туда и многое утратил из своих прежних завоеваний. Это был откровенный намек на Анатолия Эфроса, который превратил «Таганку» в аполитичный театр. Губенко собирался вернуть «Таганку» в эпицентр политической борьбы. То бишь вновь сделать «площадным театром», знаменосцем перестроечных процессов. Вот его слова:

«Отлично понимаю, что я не театральный режиссер. Но я, очевидно, нужен труппе, нужен как некое объединяющее лицо, с кем связывает она возвращение определенных ценностей, утраченных театром за последние годы. Что это за ценности? С точки зрения профессионализма, это прежде всего умение играть коллективно, это самоотречение во имя общего, это самоотдача и преданность сцене до последней капли пота и крови. В свое время театр завоевал признание главным образом благодаря глубинному проникновению в окружающую действительность, благодаря идеям, которые он провозглашал. Прежде в театре существовал мозговой центр, в который входили ведущие политические обозреватели, философы, художники, писатели, композиторы – те, кто совместно с театром вырабатывал его политическую программу, активно вмешиваясь в процессы, происходившие за стенами театра. Кому-то, разумеется, это было не по душе. Но театр боролся, потому что любое искусство – это борьба за утверждение тех или иных ценностей.

И сейчас мы намерены бороться вместе со всеми за то, за что борется наша страна. Театр выступил и будет выступать против тех, кто удерживает нас в рамках прошлого сознания, в рамках вчерашнего соглашательства и подчинения. Он намерен вернуться к активной публицистической форме в своей деятельности. Основываясь при этом как на современной литературе, так и на классической…

Кто-то может сказать, что я призываю к воскрешению прошлого, и только. Но разве сейчас по стране не происходит реставрация всего лучшего? Для того чтобы двигаться вперед,

надо обратиться к прошлому опыту. Театр на Таганке в самые трудные годы призывал к тому, о чем сегодня говорят с трибун. И мы сегодня своим искусством можем помочь государству в его нелегкой борьбе за развитие гласности и демократии. Я – за полноправное участие театра в политической жизни. Мы просто обязаны активно влиять на зрительный зал, пробуждать гражданское самосознание…

Верю в возрождение Театра на Таганке, иначе не было смысла браться за дело…»

Касаясь возвращения в театр ушедших из него после прихода Эфроса актеров, Губенко произнес обнадеживающие слова: «Это само собой разумеется, мы уже договорились. Об этом я сказал и коллективу театра. Я не разделяю труппу ни на то крыло, ни на другое, ни на ушедших, ни на пришедших. Для меня труппа состоит целиком и полностью из ее прошлого и настоящего. И ее надо нацеливать в будущее. Если мы все вместе соберемся, то у нас все получится. Если же мы по-прежнему будем жить в рамках наших личных, мелочных разобщений, значит, этот организм изжил себя, значит, он мертв. И тогда в театр должен приходить новый человек с новой программой, делать новый театр. Если я пойму, что коллектив управляем и способен объединиться во имя тех идей, о которых я уже говорил, отбросив все раздирающие его страсти склок и интриг, какие, как правило, приходят в театр на двадцатом году его жизни, – значит, я останусь в нем».

Из этих слов видно, какая эйфория владела Губенко в те дни. Слова хлесткие, чеканные, а сама речь похожа на выступление какого-нибудь «комиссара в пыльном шлеме» из песни Булата Окуджавы. И это неудивительно: время тогда было такое. В **январе 1987 года** Михаилом Горбачевым была объявлена так называемая «гласность», которая открыла такие шлюзы, которые не снились Никите Хрущеву с его «оттепелью». Один «Огонек» Виталия Коротича чего стоил: из номера в номер публиковал статьи-разоблачения на самые разные темы (сильнее всего он разоблачал Сталина и К°).

Между тем Филатов одной ногой уже на «Таганке» – его переход должен состояться летом, когда он отыграет сезон в «Современнике». А пока он снимается в двух фильмах. **17 марта** возобновились съемки «Шага», а **23 марта** завершились съемки «Забытой мелодии для флейты». За роль в последнем он удостоился гонорара, второго по величине в своей киношной карьере – 8064 рубля (за «Чичерина» ему заплатили 8778 рублей). Никакие театральные гонорары рядом с этими деньгами, конечно же, в сравнение не шли. Разве что гонорары Юрия Любимова, но тот ведь работал за границей. Кстати, о последнем.

Любимов вновь напомнил о себе своим соотечественникам в том же **марте 1987 года**, когда в газете «Московские новости» было опубликовано письмо десяти бывших граждан СССР, в том числе и Любимова (среди других подписантов, объединенных в так называемый «Интернационал сопротивления», значились: В. Аксенов, В. Буковский, А. Зиновьев, В. Максимов, Э. Неизвестный, Ю. Орлов, Л. Плющ, Э. Кузнецов). Публикация называлась весьма хлестко – «Пусть Горбачев предоставит нам доказательства». Суть письма заключалась в том, что его авторы ставили условием своего возвращения в СССР предоставление им доказательств со стороны советского руководства о том, что перестройка не является очередным надувательством. В ряду этих доказательств стояло непременное публичное признание Горбачевым военных акций в Чехословакии 68-го и в Афганистане 79-го годов как преступлений со стороны советского режима. Эти признания Горбачев в итоге сделает, но чуть позже, когда окончательно избавится от присутствия в Политбюро державников. А тогда, в 87-м, время этого еще не пришло, поэтому Горбачеву пришлось изображать возмущение: дескать, какое право имеют бывшие граждане великой страны требовать чего-либо от его руководства. В итоге подпись Юрия Любимова под этим письмом практически обрубала ему все надежды для его возвращения на родину, во всяком случае в ближайшее время.

26 марта в центральной печати появилась статья обозревателя АПН Г. Петросяна, в которой тот писал: «Режиссер Юрий Любимов дает понять, что хотел бы вернуться домой. И тут же ставит ультиматумы. Раздражение на отдельных лиц он переносит на все и вся, разногласия с отдельными коллегами – на общество. В одном из интервью он признал: „Я нужен там, а не здесь“. Однако никто и не собирается заманивать его. Если решение вернуться к нему пришло, он внутренне созрел для него, то Ю. Любимов сам и предпримет соответствующие формальные шаги. Неизвестно, чтобы он таковые предпринимал. За него никто их делать не может и не будет. Правила одинаковы для всех – и это тоже признак демократизации».

Спустя два месяца, **20 мая**, «Литературная газета» ударит по Любимову статьей А. Френкина «Татьяна за решеткой», где в подробностях будет описан любимовский провал в качестве режиссера «Евгения Онегина» в Боннской опере. Причем в публикации будут цитироваться в основном отклики зарубежной прессы. Цитирую:

В. Гертц из «Кельнер штадт-анцайгер»: «Как же разочаровал Любимов взвинченные наши ожидания! Одни лишь изображения задавленных чувств, тупых представлений и мрачных

безумствований, а больше-то ведь ничего. Душевного движения нет. А на сцене одни решетки да кованые ворота, какие-то передвижные клетки…

Нас испугало, что Любимов так мало понимает в постановке оперного хора… Если поклонники Боннской оперы смогли порадоваться на этом спектакле одному лишь пению – не слишком ли мало этого?»

Ф. Райнингхауз из «Франкфуртер альгемайне»: «Любимов пытался охладить мощь и эмоциональность „Евгения Онегина“ и перевести в другое измерение – призрачное, для чего и устроил в столице ФРГ всю эту игру теней. В Москве этот режиссер работал с успехом. В ФРГ он провалился. И даже не явился на премьеру… Не справился Любимов с пушкинским произведением, вознамерившись обкорнать его радикальным образом».

Г. Тершюрен из «Боннер рундшау»: «Решетки, решетки… Впечатление такое, что уже и сам Любимов не может выбраться из них, так он навязывает их героям оперы, будто в тюрьму посадил. В общем – „Татьяна за решеткой“.

Г. Штюрманн из «Генераль анцайгер»: «Любимову ведь еще раньше, в СССР, ставили в упрек „осквернение“ классики. Потом режиссер перебрался на Запад, где он не должен был уже встретить таких упреков, характерных для „восточной“ точки зрения. Однако, с другой стороны, естественно, что его работа и здесь встречает критику. Пусть и иного рода. Но зато какое произведение получится и с каким смыслом – все равно ведь отвечать приходится…»

Далее автор статьи А. Хенкин внес в материал свои собственные умозаключения: «Поговорил я и со здешними театральными деятелями. Иссяк, выдохся, говорят, Любимов… И тяжело очень с ним. Чайковский, видите ли, его не устраивает. Он Пушкина хочет интерпретировать, но без Чайковского. А в итоге пытался придать опере какой-то коварный смысл. Если у него счеты с Советской властью, то сцена Боннской оперы – неподходящее место сводить их.

На скандальный провал постановки в Бонне Любимов реагировал… вторым скандалом, который он устроил уже дирекции Боннской оперы, обвинив ее в срыве. Ему не дали якобы довести свой замысел до конца. И персонал оперы не справился, а особенно некомпетентные рабочие сцены. И он, Любимов, не будет отвечать за эту постановку…

Ж.К.Рибер, шеф Боннской оперы, однако, заявил прессе, что, пока репетировали, Любимов ни единым словом ни на что не жаловался. Хотя Любимов и поставил задачи технически неосуществимые, но дирекция надеялась на его опыт – на то, что

он найдет все же нечто реальное. Никто еще не создавал Боннской опере столько проблем, сколько Любимов. И это при лучших условиях работы, чем они обычно создают другим. В целом поведение Любимова Рибер назвал «бесчестным». Довести спектакль до премьеры, чтобы в последний момент отказаться от того, что сам сотворил…

В дирекции Боннской оперы клянут теперь Любимова. Но разве не знали эти опытные и искушенные деятели, на что идут? Им отлично было известно, что оперную классику Любимов не раз уже «потрошил» на Западе, до неузнаваемости перекраивая под модерн. Однако же польстились на его скандальную известность: у него ведь здесь уже «имя» по части разрушения литературной и театральной классики. А осквернение классики-то нигде, оказывается, даром не проходит».

Эта статья ясно указывала на два факта: что заграничная жизнь Любимова далека от идиллии и что в кремлевском руководстве по-прежнему сильны недоброжелатели режиссера. Однако обе эти неприятности Любимов вскоре преодолеет. Сначала он сделает первый шаг: в **августе** примет израильское гражданство, о чем немедленно сообщит своим читателям все та же «Литературная газета». Заметка называлась «Из Сезуана… в Тель-Авив». В ней сообщалось следующее:

«Краткое, в две строчки сообщение в итальянской газете „Унита“ ставило в известность всех заинтересованных лиц, что режиссер Юрий Любимов в поисках свободы самовыражения прибыл в Тель-Авив, принял израильское гражданство и готовит там к постановке спектакль по роману Ф. М. Достоевского „Преступление и наказание“.

Если вспомнить все перипетии его жизни за последние годы, то окажется, что «Точка над i» – так называлась опубликованная когда-то в «Литературной газете» статья – поставлена теперь окончательно. А слухи о горячем желании Юрия Любимова вернуться на родину оказались сильно преувеличенными. Аминь!»

Но рано начал радоваться автор заметки, таинственный М.К., поскольку с каждым днем количество недоброжелателей Любимова и ему подобных в высшем советском руководстве сокращалось, а число его сторонников, наоборот, росло. А после того как он принял израильское гражданство, эта тенденция только усилилась: ведь явные и тайные сыны этого государства всегда составляли большинство либеральной интеллигенции СССР. И если раньше Любимов был для них близким по духу человеком, то теперь стал и вовсе родным. Поэтому у актеров «Таганки» даже после столь мощного залпа по их Учителю не

ослабевала надежда на благополучный исход сражения за его возвращение на родину.

Филатов тоже надеялся на это, считая, что все нападки на Любимова в советской прессе дело рук его недоброжелателей, которых еще хватало во власти. Но как только «горбачевцы» их одолеют, так сразу будет создана почва для возвращения Любимова на родину. Ни Филатов, ни другие либералы тогда и помыслить не могли, что пройдет всего-то ничего, каких-то четыре года, и волна истории сметет «горбачевцев», приведя к власти новых герострат ов.

Кстати, именно в те летние дни 87-го на экранах страны демонстрировался новый фильм Сергея Бондарчука «Борис Годунов», где именно эта тема – судьба вышедшего в тираж правителя – и выдвигалась на авансцену сюжета. Как заявил в одном из своих тогдашних интервью сам режиссер-постановщик картины: «Трагедия Годунова – крах правителя, от которого народ отвернулся». Именно поэтому либеральная интеллигенция встретила этот фильм в штыки. Если любимовская версия бессмертного произведения А. Пушкина, поставленная в Театре на Таганке пять лет назад и где народ изображался как молчаливая и раболепствующая толпа, ею всячески превозносилась, то версия Бондарчука была подвергнута массированной атаке со страниц многих либеральных изданий. Как же: Бондарчук имел смелость прочитать пушкинскую пьесу иначе, чем хотелось либералам. Более того, режиссер не собирался этого скрывать, публично раскрыв свой замысел в одном из интервью: «Авторскую ремарку „Народ безмолвствует“ я расшифровал как акт пробуждения совести в народе. Народ безмолвствует, когда ему приказывают славить Самозванца…» И далее в своем интервью Бондарчук бросает камень в «огород» вольных интерпретаторов Пушкина, вроде того же Юрия Любимова: «Можно читать Пушкина хуже или лучше – это уже как кому дано. Но убежден, что нельзя читать его „вольно“ – надо верно».

Либеральная пресса не могла простить Бондарчуку подобной смелости. Минул год с того момента, как на V съезде кинематографистов СССР Бондарчук был отлучен от командных должностей в кино, однако выбросить его за борт советской кинематографии не удалось. Поэтому весной—летом 87-го, когда на экранах страны демонстрировался «Борис Годунов», была предпринята очередная попытка «разобраться» с мастером. Например, в журнале «Советский экран» была помещена большая (на полторы полосы) статья критика Бориса Любимова (в этом совпадении фамилий критика и шефа «Таганки» можно найти

своеобразную усмешку истории) о фильме «Борис Годунов» под названием «Исторические иллюстрации». Процитирую лишь некоторые из определений критика, которые он дал этой картине и ее постановщику:

«Режиссер увидел и понял драму истории как зрелище…

Иногда возникает ощущение, будто смотришь диапозитивы, столь степенен ритм фильма, даже в сценах сражения…

Персонажи типажны… В этом разнообразии страстей и многосторонности характеров С. Бондарчук отказывает всем персонажам, кроме Годунова. Видеть в этом недомыслие или злой умысел режиссера неверно. Это замысел…

С. Бондарчук-режиссер будто не доверяет ни слову Пушкина, ни С. Бондарчуку-актеру… В фильме С. Бондарчука слово Пушкина и человек оказываются фоном…

Со всей мощью своего недюжинного изобразительного дара С. Бондарчук представил историю Смуты в виде стилизованных иллюстраций…»

Свою статью критик завершил суровым приговором мэтру отечественного кинематографа: «И все же стрелки на часах истории культуры показывают время, когда любое издание „под старину“ напоминает о необходимости встречи с реальным прошлым, о его живой красоте, позволяющей осознать и творить настоящее с точки зрения вечности».

Тем временем Леонид Филатов закончил сниматься в фильме «Загон». Как мы помним, работа над картиной должна была завершиться еще в конце прошлого года, но вмешались непредвиденные обстоятельства – из-за обострения политической обстановки в Сирии, где снималась натура, съемки пришлось перенести на территорию СССР, где, в свою очередь, подкачала погода. В итоге не было отснято почти 700 полезных метров пленки, которые были перенесены на весну—лето **1987 года**. Съемки возобновились **21 мая** в Баку и длились до **13 июня**. А потом почти неделю (**14–19 июня**) съемочная группа работала в дорогих сердцу Филатова местах – в пустыне под Ашхабадом, где он прожил почти полтора десятка лет.

За роль майора Ассалема Крафта Филатов заработал 2576 рублей.

Закончив сниматься в «Загоне», Филатов продолжил работу в другой картине – «Шаг» Александра Митты. Вот как описывала один из ее съемочных дней журналистка журнала «Советский экран» Наталья Лагина:

«Снимали пятый дубль… Владимир Цветов, известный журналист-международник, потом уверял, что дублей было еще больше и что это все из-за него.

– Вы видели лицо Комаки-сан? (японская актриса Комаки Курихара играла главную женскую роль. – **Ф.Р.**) – без конца спрашивал он. – Видели, как она замечательно работает? У нее каждый дубль прекрасен, а я… Я не имею права находиться в одном кадре с ней. Меня Митта уговорил, я сопротивлялся, а он, вы знаете, если чего захочет, то добьется – я его давно знаю.

В. Цветов изображал, именно изображал – на этом слове он настаивал, – советского дипломата, к которому пришла Кейко Мори, героиня картины, умоляя помочь ей с сыном немедленно выехать в Советский Союз, чтобы привить мальчику нашу вакцину против полиомиелита…

В одном из московских детских садов, где снимали сцену вакцинирования, среди советских ребятишек отлично чувствовал себя исполнитель роли Кена – Го Ватанабэ, пятилетний сын учителя начальной школы для японцев, работающих в Москве. Александр Митта, великолепно умеющий общаться с детьми, затеял поначалу какие-то забавные игры, которые подхватила ребятня. Эта атмосфера передалась всем, и в итоге родилась та особая документальность происходящего, которую четко «подмечал» оператор Валерий Шувалов…

Вот что рассказывает постановщик о своей новой работе:

– Мы не восстанавливаем факты случившегося документально, а снимаем двухсерийный кинороман, в основу которого положены исторические события. Это дало нам в руки поразительный, совершенный по накалу страстей и конфликтов материал, где все плотно спрессовано и во времени, и в трудностях, и в драматизме, и в борьбе противоречий и позиций. Эта история показывает, насколько единым уже сегодня может быть мир и как необходимо и неслучайно сближение людей, как общая беда заставляет их работать и жить с новым, обостренным чувством ответственности…

У меня уже был опыт работы с японцами пятнадцать лет назад, но сейчас все по-иному. В той картине («Москва, любовь моя») не было острых углов, она была абсолютно лирическая, нежная, красивая. А эта – жесткая, страстная, с острейшими конфликтами, которые еще обостряются из-за того, что действие стремительно переносится из одной страны в другую. Это очень драматичный рассказ, связанный с гибелью детей в Японии и с гибелью конкретных людей у нас.

…На загородной даче праздновали Новый год. Сюда вирусолог Сергей Гусев (Леонид Филатов) привез к своим друзьям и коллегам Кейко и ее сына. Здесь уже находились основные персонажи «русской» части фильма: Медведев (Владимир Ильин из Московского драматического театра имени

А. С. Пушкина), Игорь (Андрей Харитонов), Татьяна Тутунова (Елена Яковлева). Одного из главных персонажей, Тутунова (Олег Табаков), еще не было в кадре, но ему предстояло сыграть в фильме очень значительную роль…

– Постановочно фильм сложен, трудно приходится и нашим актерам, и их японским коллегам, и непрофессиональным исполнителям (у нас, по сути, снимаются все японцы, живущие в Москве). Но главное, конечно, не сложности, а сама благородная идея, лежащая в основе картины, – говорит А. Митта…»

Глава тридцать первая
В вихре перестройки

Между тем «демократизация» в Советском Союзе идет ускоренными темпами. В **мае 1987 года** случилось эпохальное для культурной жизни страны событие: правительство РСФСР официально разделило МХАТ на два театра. Одна половина отошла Олегу Ефремову (здание в Камергерском переулке), другая – Татьяне Дорониной (на Тверском бульваре). Причем раздел произошел не только по творческим мотивам, но и по идеологическим – оба этих выдающихся деятеля советского искусства исповедовали разные взгляды: Ефремов был либералом, Доронина – державником. В те годы сила была за первыми, поскольку почти вся команда Горбачева стояла на либеральных позициях и вела народ к торжеству «общечеловеческих ценностей». Что это за «ценности», мы теперь хорошо знаем. Сам Горбачев достаточно откровенно выскажется на этот счет уже в наши дни, в **1999 году**, выступая на семинаре в Американском университете в Турции. Цитирую:

«Целью всей моей жизни было уничтожение коммунизма… Именно для достижения этой цели я использовал свое положение в партии и стране. Когда я лично познакомился с Западом, я понял, что не могу отступать от поставленной цели. А для ее достижения я должен был заменить все руководство КПСС и СССР, а также руководство во всех коммунистических странах. Моим идеалом в то время был путь социал-демократических стран. Плановая экономика не позволяла реализовать потенциал, которым обладали народы социалистического лагеря… Мне удалось найти сподвижников в реализации этих целей. Среди них особое место занимают Александр Яковлев и Эдуард Шеварднадзе, заслуги которых в нашем общем деле просто неоценимы…»

Разные взгляды существуют на то, почему МХАТ развалился. Однако бесспорно, что это было не случайным явлением. Страна шла к своему развалу (вернее, ее вели к нему), и символы этой страны должны были треснуть по швам одними из первых. МХАТ как раз и был одним из таких символов. Правда, не будь во главе этого символа Олега Ефремова, который долгие годы придерживался либеральных ценностей, этот театр мог существовать столь же долго, как, например, БДТ или Малый театр, где правили конформисты Георгий Товстоногов и Михаил Царев (последний был еще и русофилом). Но Провидение,

видимо, не случайно выбрало в **1970 году** в руководители МХАТа именно Ефремова, который стал для этого театра своеобразным «троянским конем».

Вслед за МХАТом развалится и оплот либеральной фронды – «Таганка». Что тоже закономерно, поскольку Любимов был вылеплен практически из того же «теста», что и Ефремов, и не мог привести свой коллектив к какому-то другому итогу. Оба этих режиссера почти всю свою творческую жизнь были в оппозиции к советской власти, не понимая, что не будет ее, не будет и их, как выдающихся деятелей. Сопротивление питало их, заставляло быть вечно мобилизованными, готовыми к покорению новых вершин. Не стало ненавистной для них власти – и они «сдулись», потеряв в новых условиях приставку «выдающиеся».

Леонид Филатов был на стороне Горбачева и активно участвовал во всех процессах, которые несла с собой перестройка. **14 августа 1987 года** его большую статью под названием «Несколько замечаний на злобу дня» публикует главная газета страны «Правда». Приведу лишь небольшой отрывок из нее, где Филатов весьма нелестно отзывается о бывших духовных пастырях советского общества:

«Скажу откровенно – мне становится страшно, когда я вижу, как люди перестраиваются за день. Сейчас часто можно услышать слова „совесть“, „гражданский долг“, „отечество“… „нравственность“. К сожалению, мы забыли, как звучит замечательное русское слово „стыд“. Теряюсь, когда вижу, как человек, который несколько лет назад пел замечательно красивые дифирамбы тем, кто довел наш театр и кино до их нынешнего состояния, сегодня бежит впереди прогресса и требует еще большей резкости, еще большей гласности. Прилично ли русскому интеллигенту так быстро менять убеждения, которые он отстаивал двадцать лет? А впрочем… Впрочем, может быть, многое в нашей жизни происходит именно из-за того, что слово „интеллигент“ сейчас значит „человек с высшим образованием“. В лучшем случае – „образованный человек“…»

Процитированный отрывок наглядно демонстрирует, что у Филатова еще сохраняются иллюзии по поводу интеллигенции, которую он считает одной из главных движущих сил общества, ее духовным лидером. Спустя несколько лет от этих иллюзий у него не останется и следа, и в той же «Правде» появится другая статья Филатова с диаметрально противоположным названием – «Как мерзко быть интеллигентом». Вот такой парадокс произойдет с нашим героем. Почему? Потому что именно в период перестройки и ельцинской «демократии» и вскроется истинное лицо этой прослойки общества, точнее, ее либеральной части.

Она такое наворочает, что стенания Филатова о том, что к середине 80-х советские театр и кино доведены до «нынешнего» состояния, покажутся детским лепетом. Состояние, до которого «опустят» эти виды искусства в 90-е годы «демократы», окажется еще более ужасным, чем это было в середине 80-х. Если тогда это была беда, то в 90-е – полная катастрофа. Как говорится, заставь дурака богу молиться…

По этому поводу на память приходят слова Ф. М. Достоевского, сказанные более ста лет назад, но не потерявшие свою актуальность и поныне. А сказал он следующее:

«В смутное время колебания или перехода всегда и везде появляются разные людишки. Я не про тех так называемых „передовых“ говорю, которые всегда спешат прежде всех (главная забота) и хотя очень часто с глупейшею, но все же с определенною более или менее целью. Нет, я говорю лишь про сволочь. Во всякое переходное время подымается эта сволочь, которая есть в каждом обществе, и уже не только безо всякой цели, но даже не имея и признака мысли, а лишь выражая собою изо всех сил беспокойство и нетерпение. Между тем эта сволочь, сама не зная того, почти всегда подпадает под команду той малой кучки „передовых“, которые действуют с определенной целью, и та направляет весь этот сор куда ей угодно, если только сама не состоит из совершенных идиотов, что, впрочем, тоже случается… В чем состояло наше смутное время и от чего к чему был у нас переход – я не знаю, ди и никто, я думаю, не знает – разве вот некоторые посторонние гости. А между тем дряннейшие людишки получили вдруг перевес, стали громко критиковать все священное, тогда как прежде и рта не смели раскрыть, а первейшие люди, до тех пор благополучно державшие верх, стали вдруг их слушать, а сами молчать; а иные так позорнейшим образом подхихикивать».

Но вернемся в **1987 год**.

30 сентября Филатов закончил сниматься в фильме «Шаг». Впереди у него были два новых кинопроекта: на «Ленфильме» он собирался сниматься у режиссера Наума Бирмана в фильме «Сирано де Бержерак» по драме Ростана, а также должен был играть главную роль в экранизации «Игрока» Ф. Достоевского, которую собирался осуществить его друг Константин Худяков. Увы, но оба эти проекта не увидят свет по техническим причинам.

Зато в эти же дни Филатов снялся на телевидении в собственном произведении – сказке «Про Федота-стрельца, удалого молодца». Эта сказка уже нашла своего читателя, выйдя в середине **1987 года** в журнале «Юность». Как мы помним, это произведение Филатов начал писать еще при Брежневе, в **1980**

году, и именно то время питало ее. Это была хлесткая и талантливая сатира в стихах на последние годы правления «дорогого Леонида Ильича». Про то, как циничные правители как хотят пользуют Федота-стрельца, а в его лице и весь «расейский народ», посылая его в разные дали за тем, «чего на белом свете вообще не может быть». В итоге терпение Федота-стрельца иссякает и он, с помощью все того же «расейского народа», отлучает от власти ненавистного царя и его сатрапов.

Поскольку с декабря 86-го был взят официальный курс на дискредитацию брежневского правления, эта сказка оказалась как нельзя кстати. Вот почему ее опубликовали в печати и сняли на телевидении. Успех сказки был ошеломительный: слава Леонида Филатова как поэта оказалась на уровне его киношной славы. Сразу несколько театров страны вознамерились перенести это произведение к себе на сцену, был даже вариант ее экранизировать. Однако последнее произойдет много позже – уже в начале следующего тысячелетия, когда сказка снова станет актуальной: Федота-стрельца, а с ним и «весь расейский народ» верховные власти опять поимеют, причем настолько цинично и нагло, что «дорогому Леониду Ильичу» и в страшном сне не могло присниться. Однако того успеха, какой имел «Федот-стрелец» в перестроечные годы, фильм этот уже иметь не будет. Впрочем, об этом еще пойдет речь впереди, а пока вернемся в **1987 год**.

Все лето Филатов провел в разъездах, колеся по стране с гастролями. В интервью газете «Московская правда» (**31 июля**) актер, в частности, заметил: «Я человек вагонный и самолетный. Так сложилось, что едва-едва успеваю проглядывать, прочитывать все интересное, что выходит. А в дорогу беру с собой детективы. Практически через мои руки проходит все, что выходит в этом жанре…»

Судя по всему, речь идет не только о советских детективах, но и о книжной серии «Зарубежный детектив», которая пользовалась в те годы у населения бешеной популярностью.

Глава тридцать вторая
Возвращение в «Таганку»

К осени Филатов уже вновь числился в штате родной «Таганки», хотя его возвращение туда не все коллеги встретили с радостью. Были и такие, кто не мог простить ему (а также Смехову и Шаповалову) ухода и даже того выступления на капустнике, где они прошлись по Эфросу. Но эти недовольные голоса тонули в хоре восторженных, поскольку атмосфера в труппе была эйфорическая – все радовались приходу в театр нового руководителя (Николая Губенко) и продолжали жить в предвкушении скорого возвращения Юрия Любимова, хотя после его поддержки «Интернационала сопротивления» с его приездом на родину возникли определенные трудности. Но таганковцы верили, что самое страшное уже позади.

17 октября Филатова ввели в худсовет «Таганки», что свидетельствовало о том, что его прежние позиции в этом театре остались незыблемыми. Он играет сразу в шести спектаклях, а кроме этого еще ездит на «Мосфильм», где заканчивает работу над фильмом «Шаг» (там идет озвучание).

Тем временем в театральном мире многие не могут простить Филатову смерти Эфроса. Валерий Золотухин в своем дневнике от **21 октября** записывает следующие строки:

«С Наташей (Н. Крымова – вдова А. Эфроса. – **Ф.Р.**) мы поговорили. Такое ощущение, что она успокоилась и не надо мне будет шибко суетиться разоблачать преступников без конца. Они наказаны.

– Филатов говорит, что они зря полезли с этим «Современником», что это история некрасивая и пр.

– Кому это он говорит?

– Людям…

– А мне он говорит другое – что-де там особенного. Не сориентировались. Это они не смоют никогда. Их спасти может публичное покаяние, как Раскольникова на площади, но ведь они этого не сделают никогда. Потому что – трусы…»

Как показала действительность, Золотухин ошибся: Филатов нашел в себе смелость покаяться публично, пусть не на площади, но со страниц печатных изданий. Чего нельзя сказать об остальных его коллегах. После чего преданная Эфросу Ольга Яковлева написала следующее:

«Скажу о Леониде Филатове, который уже трижды обозначил, что его болезнь – это расплата за то, как он поступил с Эфросом.

Когда-то давно, услышав об этом, я написала ему письмо. Но так и не отослала. Я писала: „Леня, не кори себя. Потому что если тебя простил при жизни Анатолий Васильевич, то людям ты уже не подсуден“. (Яковлева имеет в виду тот эпизод, о котором речь уже шла выше: когда Филатов пришел на премьеру „Мизантропа“ в „Таганку“, боялся показаться на глаза Эфросу, но тот сам подошел к нему и сказал, что не держит на него зла. – **Ф.Р.**)

Даже будучи прощенным, Леонид не может сам себе этого простить. И то, что ему кажется, будто его болезнь – это расплата за его отношение к Анатолию Васильевичу, что это связано с прошлым, – это уже Ленина совесть. Что делает ему честь. И конечно, хочется его успокоить и пожелать ему всяческого здоровья. Но вот рука не поднималась отправить ему это письмо…»

Однако сам Филатов с болью реагирует на сложившуюся вокруг него ситуацию и даже выплескивает эти чувства на бумагу. Так на свет рождается стихотворение «Анонимщикам».

Пошла охота, знать, и на меня —
Все чаще анонимки получаю…
Я всем вам, братцы, оптом отвечаю,
Хотя и знаю ваши имена.
Какой опоены вы беленой,
Какой нуждой и страстью вы гонимы,
Сидящие в засаде анонимы,
Стократно рассекреченные мной?..
С какой «великой» целью вы в ладу,
Когда часами спорите в запале,
Попали вы в меня иль не попали,
И – если да, когда ж я упаду?..
Но если даже я и упаду
И расколюсь на ржавые запчасти,
То чье я обеспечу этим счастье
И чью я унесу с собой беду?..
Вот снова пуля сорвала листву
И пискнула над ухом, словно зуммер.
А я живу. Хвораю, но не умер.
Чуть реже улыбаюсь, но живу.
Но – чтобы вы утешились вполне
И от трудов чуток передохнули —
Спешу вам доложить, что ваши пули —
От первой до вчерашней – все во мне.
Не то чтоб вы вложили мало сил,
Не то чтоб в ваших пулях мало яда, —

Нет, в этом смысле все идет как надо,
Но есть помеха – мать, жена и сын.
Разбуженные вашею пальбой,
Они стоят бессонно за плечами,
Три ангела, три страха, три печали,
Готовые закрыть меня собой.
Я по врагам из пушек не луплю,
Не проявляюсь даже в укоризне,
Поскольку берегу остаток жизни
Для них троих – для тех, кого люблю.
И ненависти к вам я не таю, —
Хоть вы о ней изрядно порадели! —
Вы не злодеи, вы – жрецы идеи,
Нисколько не похожей на мою.
А кто из нас был кролик, кто – питон,
Кто жил попыткой веры, кто – тщетою, —
Все выяснится там, за той чертою,
Где все мы, братцы, встретимся потом…

Тем временем в **ноябре** на экраны страны вышел фильм Эльдара Рязанова «Забытая мелодия для флейты», где Филатов играл главную роль – влиятельного чиновника от культуры Леонида Семеновича Филимонова. Поскольку фильм исследовал весьма актуальную тему – изобличал касту бюрократов, – внимание прессы к нему было приковано пристальное: о нем написали практически все центральные издания, начиная от «Правды» и заканчивая «Советской культурой». Причем рецензии были разные: как положительные, так и критические. Поскольку публикаций об этом фильме было много, позволю себе привести только одну из них, итоговую, где были суммированы если не все, то многие из прозвучавших мнений. Написал ее Виктор Матизен в журнале «Советский экран». Вот лишь несколько отрывков из нее:

«Важнейшим фактором, определяющим восприятие и оценку картины, оказалось „расстояние“ от зрителя до героев и ситуаций фильма. „Фильм не о плохом чиновнике, а о каждом из нас“, – пишет Ю. Гладильщиков („Литературная Россия“, **18 декабря 1987 года**). Психологически это – «крупный план», тесная близость к положению, в котором находится герой фильма. «Любовная драма, переживаемая героем, его неспособность отказаться от привычной системы ценностей есть часть более общей драмы… определенного слоя людей», – считает Т. Хлоплянкина («Литературная газета», **18 ноября 1987 года**), уже не причисляя к этому «определенному слою» ни себя, ни «нас», но

еще признавая социальную значимость конфликта. Это – «средний план». И наконец, весьма удаленную точку зрения выбирает А. Плахов, утверждающий, будто «вся мелодия» рязановской ленты укладывается в одну из строк «Ювенильного моря» А. Платонова и не требует «ни широковещательных античиновничьих деклараций, ни двухсерийного метража» («Литературная газета», **25 ноября 1987 года**). С измельчением плана уменьшается и оценка картины – от высокой у Ю. Гладильщикова до весьма скептической у А. Плахова.

Психологическая дистанция связана с отношением к главному герою фильма. Часть зрителей, в основном молодежь и критики младшего поколения, расценила Леонида Семеновича Филимонова как паразита в социальном смысле и ничтожество («подонок и ничтожество» – выражение Н. Агишевой) в смысле человеческом. Если встать на эту точку зрения, многое в картине может показаться неуместным: служебно-любовные конфликты ничтожества неинтересны, любовь Лиды выглядит «незаслуженной наградой», выданной авторами Филимонову, его видения – слишком богатыми для подобного человека, авторское отношение к герою – излишне сочувственным. Сквозь события проступает авторский произвол, перипетии видятся необоснованными и неправдоподобными (зритель А. Петров, к примеру, пишет, что «зятьки», подобные Леониду Семеновичу, неспособны и на миг поставить под удар свое положение).

Отсюда же, в сущности, идет и часто предъявлявшийся Э. Рязанову упрек в жанровой эклектике (наиболее оригинально его выразил зритель А. Примак, назвавший ленту «компотом из молока и соленых огурцов»)…

Можно, конечно, спросить: кто же такой Филимонов «на самом деле» и как «правильно» к нему отнестись? Но дело в том, что фильм ставит предел нашим познавательным устремлениям, ибо не сообщает практически ничего о предыстории персонажей и предоставляет лишь догадываться о том, что творится у них в голове. Достоинство это или недостаток картины? С одной стороны, недостаток (нехватка информации), с другой – достоинство (дает простор воображению). Нехватка информации – недостаток для тех, кто склонен логически выводить суждения из фильма, и достоинство – для тех, кто склонен вводить их в картину интуитивным путем, домысливать данное…

Весьма своеобразно восприняла картину та категория зрителей, которая оказалась далека от героя, но разделила гражданский пафос режиссера (в критике эту позицию наиболее ярко представил В. Кичин – «Московские новости», **15 ноября 1987 года**). Эти зрители почти ничего не писали о любовной

линии фильма (или великодушно «прощали» ее режиссеру), но очень энергично высказывались об остальном. Говорили о том, что адрес рязановской сатиры – уже не отдельные плохие чиновники, как в «Карнавальной ночи», а чиновничество как таковое и что «это первый фильм, где показано расслоение нашего общества на „низших“ и „высших“ и ясно сказано, что бюрократия – паразитический класс (зритель Н. Павлов). Фильм сделал фактом общественного сознания то, что было известно зрителям в частной жизни, и выразил их отношение к этому. Эффект подобного качественного перехода отметил В. Кичин: картина „возвращает людям вольнодумную способность смеяться над тем, что казалось стеной, не пробиваемой от века“.

Психологическое расстояние между зрителем, автором и героем оказалось существенным и для восприятия «снов» и «видений», включенных в фильм. «Бюрократам такие сны не снятся!» – сказала критик Н. Агишева на обсуждении картины, что вызвало ответную реплику Э. Рязанова: «Мы с вами не знаем, что им снится! Сон – это моя мечта, чтобы они стояли на паперти в городе!» Вообще говоря, этот настрой режиссером задан и в фильме – звучащая за кадром песня «Мы не сеем, не пашем, не строим…» поется вроде бы от лица бюрократов, но в ней совершенно очевидна авторская позиция, поскольку бюрократы так о себе не говорят…

Разночтения фильма привели уже к полной путанице мнений относительно финала картины, в котором почти все увидели не только реальное, но и символическое. А. Липков счел, что «Филимонов оставлен в живых не как человек, а как социальное явление». Человек умер – чиновник воскрес. Критик Ю. Смелков, напротив, увидел в смерти Филимонова «знак очеловечивания», то бишь победы человека над бюрократом. Ряд зрителей решил, что умерщвлен был именно бюрократ, а воскрешен (Лидой) человек. Другие поразились, что Лида, воскрешая любовника, воскресила чиновника (зрительница Е. Феликсон даже воскликнула: «Это мы своей жалостью их реанимируем», не пояснив, однако, следует ли «Скорой помощи» отказываться от вызовов к инфарктным чиновникам). Короче, дуалистичность нашей жизни отразилась не только в фильме, но и в мышлении, дав почти полный спектр потенциально возможных трактовок вопроса о том, кто кого убил и кто кого воскресил…

Наша краткая экскурсия по музею смыслов и прочтений фильма Э. Рязанова подошла к концу. Экскурсовод не мог, разумеется, охватить все оттенки осмысления картины, да и не стремился к этому. Он старался передать основное, чтобы выявить закон, структуру этого восприятия и показать, как и

почему смысл зависит от точки зрения. При этом оказалось, что нет «правильных» и «неправильных» мнений, почти каждый исходит из допустимых посылок и логичен даже в своей противоречивости…»

Между тем эйфория, царившая в «Таганке» после прихода туда Николая Губенко, постепенно улетучивается. Труппа по-прежнему расколота на отдельные группировки и новому руководителю никак не удается собрать ее воедино. То Золотухин не хочет выходить на сцену в одном спектакле с Филатовым и Смеховым и уговаривать его отряжают Аллу Демидову, то Бортник негодует на Губенко за то, что тот не хочет брать его на гастроли в Испанию, то пятое, то десятое. Короче, скандалы продолжают сотрясать театр. Один из них описывает в своем дневнике Золотухин:

> *«**16 декабря** … Похороны Серенко* (Анатолий Серенко – актер «Таганки». – **Ф.Р.**) *окончились в кафе грязной руганью с Филатовым. Стыдно. Написал извинительную записку Леониду…*
>
> *Позвонил Филатову, и легче стало…»*

Глава тридцать третья
Скрипкой по мастеру

В **январе 1988 года** первый номер журнала «Советский экран» помещает на своих страницах сразу два интервью: Анатолия Эфроса (было взято за несколько месяцев до смерти режиссера) и Леонида Филатова. Судя по всему, это было случайным совпадением – свести в одном номере двух этих людей, – а не чьим-то умыслом.

Эфрос в интервью рассказывал о своем отношении к кинематографу и своих взаимоотношениях с ним, Филатов же коснулся куда больших тем: от эпизодов собственных детства и юности до своих взаимоотношений с театром и кинематографом. Приведу лишь некоторые отрывки из этой публикации.

Корреспондент: «За последние девять лет вы снялись более чем в двадцати картинах и почти везде в главных ролях. Много работаете в театре. Как вы считаете, насколько вам пока удалось реализовать свой актерский потенциал?»

Л. Филатов: «Это немного двусмысленный вопрос. Если я скажу, что реализовался на 10 процентов, вы подумаете: „Ну и ну! Проситься всю жизнь и так говорить. Сколько же, мол, у него еще не сказанного!“ А если я скажу, что реализован весь, это тоже будет неправильно. Вообще на эту тему очень трудно говорить. Ведь можно получить замечательную роль, о которой всю жизнь мечтал, и сыграть ее плохо. И наоборот, в какой-нибудь неказистой маленькой пьеске вдруг проявиться и что-то сообщить человечеству. Все зависит от состояния души в данный момент. Вот я, например, сейчас совершенно в бессильном состоянии, а у меня полно дел в кино и огромное количество забот, связанных с театром. И, кроме всего прочего, далеко не все в порядке со здоровьем, изношено сердце. Нет, я соберусь, конечно, хотя бы и „через не могу“, как, собственно, уже привык работать последние годы».

Корреспондент: «Ваших героев, какими бы разными они ни были, объединяет одно: внутренняя сила, жесткость, стремительность реакций. То, что, вероятно, передается им от ваших личных человеческих качеств. Вам никогда не хотелось сыграть что-нибудь противоположное?»

Л. Филатов: «Раньше хотелось. Я даже пытался сделать это на театре. Но сейчас такие времена и возраст у меня такой, что это доставило бы мне мало радости – сыграть нечто только ради того, чтобы явиться неузнаваемым. Это задача

узкопрофессиональная и на сегодняшний день не самая главная. Надо при этом еще о чем-то сообщить от себя человечеству. Без такой амбиции не имеет смысла существовать в искусстве.

При всем том, конечно, я снимаюсь и в дурном кино, где вообще ничего не удается сделать. По причине того, что нужны деньги, и это не секрет. Ведь если есть семья, ее надо кормить. Конечно, в плохих картинах я стараюсь сниматься пореже, ну а если уж приходится, то пытаюсь выбрать что-то все-таки поинтереснее. Но не по принципу: «О! Такое я еще не играл!»

Корреспондент: «Какой режиссерский тип вы предпочитаете? Как складываются в работе ваши взаимоотношения с режиссером, с кем любите работать?»

Л. Филатов: «Я человек миролюбивый и стремлюсь работать в контакте. А с кем люблю работать, это другой вопрос. В первую очередь, конечно, с Константином Худяковым, которого я знаю много лет и который привел меня в кино. Любил работать с Константином Ершовым, которого, к сожалению, уже нет в живых. Мы с ним очень дружили и сделали картины „Женщины шутят всерьез“ и „Грачи“. Люблю картины Сергея Соловьева вне зависимости от моего в них участия, а я снимался у него в „Избранных“. Очень люблю Никиту Михалкова, с которым нам никак не удается вместе поработать. Дружу с Романом Балаяном. С ним мы тоже все только сговариваемся что-нибудь сделать, но пока безрезультатно. Давно хотел сняться у Эльдара Рязанова, и вот наконец это осуществилось в фильме „Забытая мелодия для флейты“.

Вообще главное мое требование к режиссеру – чтобы был понятен процесс работы. Только тогда он может быть творческим. Даже самый блистательный результат не имеет смысла, если его достигают каким-нибудь странным, непонятным путем. Допускаю, что режиссеру это может быть интересно, но мне как актеру нет. Я взрослый человек и не хочу превращаться в лабораторную обезьяну…»

13 января 1988 года была годовщина со дня смерти Анатолия Эфроса. Часть «Таганки» отправилась на кладбище, чтобы возложить цветы к могиле режиссера, а вечером играли «Вишневый сад» при полупустом зале. Почему зал был почти пуст, трудно сказать: то ли спектакль мало кого волновал, то ли театральный люд продолжал считать чуть ли не всю труппу «Таганки» убийцами Эфроса. Впрочем, так думали не только вне стен театра, но и внутри его. В один из дней Губенко обнаружил у себя в кабинете конверт с запиской, где он был назван «убийцей Эфроса», а далее шла приписка: «остальные места можете распределить сами между своими подручными». Тогда же

пострадал и автомобиль Губенко, стоявший возле театра, – ему прокололи шины.

25 января, в другую годовщину – 50 лет со дня рождения Владимира Высоцкого, – в Театре на Таганке сыграли спектакль «Владимир Высоцкий», в котором, как мы помним, участвует почти вся труппа, в том числе и Филатов. Перед началом представления слово взял поэт Евгений Евтушенко, который высказал общее возмущение тем, что афиша с фамилией Юрия Любимова не пошла в расклейку из-за запрета чиновников из Управления культуры. Евтушенко возмущался: дескать, я не согласен со многим из того, что говорил Любимов за границей, но это не умаляет его прежних заслуг. «Он двадцать лет назад говорил о том, что теперь разрешено говорить всем!» – заявил Евтушенко, чем сорвал бурные, долго не смолкающие аплодисменты.

Тем временем в **февральском** номере журнала «Театр» были опубликованы мемуары Вениамина Смехова под названием «Скрипка Мастера». В них он назвал «Таганку» «островком перестройки» и в подробностях описал поистине героические свершения этого театра в многолетней борьбе против монстрообразных чиновников из ЦК КПСС и Управления культуры (имелись в виду брежневские годы). Смехов с огромным уважением, чуть ли не с придыханием отзывался о Юрии Любимове и весьма нелестно об Анатолии Эфросе, которого он обвинил в том, что он сдал свою скрипку Мастера на попечение злонамеренных чиновников. Цитирую:

«Когда, кому и как удалось выманить у него (Эфроса. – **Ф.Р.**) и Скрипку и любовь – это тема для иного письма…

Да, новая мизансцена в жизни художника была заведомо противоестественна: режиссер с чиновниками против актеров.

Да, передоверил себя и Скрипку, да, остался в чужом доме и возложил надежду на силу властей (когда в марте 1984 года его ученики на Бронной спрашивали: «Анатолий Васильевич, куда вы уходите, вас там не хотят!» – он отвечал твердо и гордо: «Их заставят – они захотят…»)…

Объединю обоих героев рассказа: и Любимов без своей Таганки – не Любимов, и Эфрос без своих актеров – не Эфрос. В самом деле, разве мог художник, воспитавший плеяду мастеров сцены, тратить всю энергию на интриги против своих учеников на Малой Бронной, заменять их звездами экрана и т. д.? Это был уже не он. Разве мог автор спектакля «Мольер» в Театре имени Ленинского комсомола заявить (и затем это доказать делом), что он ставит новых «Трех сестер» назло Любимову? Это опять был не он…

Разве мог такой мастер, придя на Таганку, искренне сморщиться, поглядев пять минут «Послушайте!», и сообщить завтра на репетиции: «Я не люблю этого… чужое… крики… это все-таки театр скандала…» Разве мог столько переживший от чиновничества вдруг заговорить – нет, не его словами – но чиновничьим подтекстом! И не желать (или страшиться?) «политики», сострадания, злободневности – возненавидеть социальное в театре – разве мог любимый нами режиссер «Мольера» и «В добрый час!»… Разве мог он сознательно затуманить признаки реальных бед босяков Горького, разбросать хаотично по огромной сцене готовых к живым монологам актеров Таганки и настойчиво изгонять всякий реальный адрес нашей игры… «Ребята, надо… как бы объяснить, вы моего языка не знаете, ну переведите на свой… как бы сказать… тут надо везде отрывать действие, чтобы ни разу оно не задело землю – вот так, понимаете?..». Разве мог чуткий маэстро – будь он со Скрипкою, добавим в скобках – не полюбить кричащие души истинных страдальцев, потерявших отца, дом, надежду? И где, как не в самой социальной пьесе самого Горького, – не помочь им выплеснуться!.. Конечно, все равно школа любимовского театра пробивается, словно карликовая береза, и, конечно, все запутала потом околотеатральная карусель подхалимажа и услужения… У Любимова актер-мещанин превращался в поэта-гражданина, у Эфроса таганковские граждане превратились… в босяков. Но разве это тот самый Эфрос? Столько яда – к своим ученикам, друзьям, столько мстительной радости в мизансцене «против художников»… Столько обожания любимовского таланта на словах, а на деле – обиды, неприязнь, и опять, и снова – нелюбовь к социальности, к «скандальному» искусству. Я уверен: опять-таки произошла подмена. Моцарт не может добровольно перевоплотиться в Сальери! И еще: 13 января прошлого года мог умереть после всех событий только художник – Моцарт, а не Сальери. Те, кому вечно мешают самоутверждаться и наслаждаться властью эти чудаки со Скрипкою, – они не могут победить! Ибо главный враг для «обойденных» – конечно, любовь».

Ничего не скажешь, красиво автор пишет, пафосно. Другое дело, что скрывается за этой красотой? Жажда истины? Думаю, вряд ли. Скорее всего, автором двигала только одна цель: оправдаться перед общественностью за свою, пусть косвенную, но причастность к смерти выдающегося режиссера. Ведь минул год со дня смерти Анатолия Эфроса, а в театральной среде до сих пор считали виновными в его смерти актеров «Таганки». Надо было срочно отмыться, а попутно реанимировать миф о «Таганке» как

об «островке перестройки», поскольку горбачевцам позарез нужны были новые рулевые из среды творческой интеллигенции взамен старых. Ведь кто-то должен был вести народ к «общечеловеческим ценностям». Вот и выбрали власти ефремовский МХАТ (доронинский из-за своей «нелиберальности» всячески затирался и обливался грязью) и любимовскую «Таганку». В киношной среде таким «авангардом» был провозглашен обновленный состав секретариата Союза кинематографистов СССР, который подбирался в ЦК КПСС.

Выбрав для своих мемуарных заметок красивое название «Скрипка Мастера», Смехов даже не задумывается над тем, что эта Скрипка в его руках из музыкального инструмента превратилась в ударный – он бьет ею по памяти Анатолия Эфроса так рьяно, что просто щепки летят. Уже спустя несколько дней после того, как эти заметки увидели свет, в редакцию «Театра» посыпались первые отклики, многие из которых были полны справедливого гнева по отношению к автору заметок. Но еще раньше на защиту покойного режиссера встали другие издания. Первой это сделала газета «Советская культура», которая **9 апреля** опубликовала письмо целой группы деятелей в защиту А. Эфроса (среди подписавших письмо были: Г. Товстоногов, О. Ефремов, Т. Абуладзе, С. Юрский, С. Алексиевич, А. Герман и др.). Приведу несколько отрывков из него:

«В первой части статьи Смехов стремится восстановить в правах творческое имя Ю. Любимова – задача, безусловно, достойная внимания. Однако другая часть статьи, посвященная А. Эфросу, намерения и поступки которого истолкованы крайне тенденциозно, вызывает решительные возражения. Роль летописца, избранная Смеховым, требует предельной ответственности и объективности, особенно в тех случаях, когда речь идет о человеке, который уже не может постоять за себя сам. Слухи, сплетни, толкования чужих слов, прямые оговоры не принято использовать в качестве доказательств: аргументы такого рода всегда признавались неприемлемыми…

Наша боль и тревога связаны с тем, что и сегодня, как выясняется, каждый может оказаться беззащитным перед чьей-то ненавистью и клеветой. Нравственная глухота сегодня таит в себе ту же опасность, что и десять, тридцать, сто лет назад. Она может прикрываться высокой целью – «правду и ничего, кроме правды» – и при этом отвергать заповеди, на которых основываются принципы человеческого общежития. Очевидно одно: как бы ни была высока заявленная цель, она не оправдывает средств. Более того: с помощью подобных средств достичь ее невозможно.

Статья В. Смехова оскорбляет не только достойнейшее имя

Анатолия Васильевича Эфроса – она оскорбляет естественное чувство справедливости, необходимое для нормального развития общественной жизни. Доброе имя Эфроса охраняется его собственным искусством, уже вошедшим в историю культуры; нравственные же устои общества – дело усилий каждого из нас».

19 апреля еще одно открытое письмо опубликовала «Комсомольская правда». Под ним поставили свои подписи бывшие ученики Анатолия Эфроса – Е. Васильева, О. Тарасова, В. Ненашев, Л. Заболоцкая, В. Мосиенко и др. Приведу из него небольшой отрывок:

«Наш девиз – антижлобство», – сказал нам однажды он (Эфрос. – **Ф.Р.**) на занятиях и страдал, когда видел жлобство в нас и вокруг нас. От его уроков мы уже не отучимся, слава богу, нам есть что помнить и постигать всю жизнь.

Нам кажется, что все это и дает нам право спросить В.Смехова и актеров театра, от имени которых он выступает: «Неужели Любимов учил вас тому, что встает за статьей в журнале „Театр“? Демагогии, лжи, политиканству? Неужели это школа политического театра – отстаивать себя, оскорбляя другого человека? Неужели она, эта школа, так озлобила вас, сделала слепыми к иному художественному направлению?..

Все три года «таганского» периода мы занимались с Эфросом в помещении театра, мы сидели на его репетициях, слышали от него увлеченные отклики об актерах и бесконечно уважительные слова о Ю. Любимове и его спектаклях. Даже о тех, что ему не нравились. Он умел уважать другое, противоположное ему искусство и нас учил этому. Смехов пишет о драме Театра на Таганке, но вот вопрос: «Что плохого сделал Эфрос этому театру? Чем он разорил их „родной очаг“? Уволил актеров, снял спектакли? Напротив, спектакли удержались в репертуаре благодаря Эфросу и восстановлены были благодаря Эфросу. Мы были тому свидетели…»

Увы, но эти письма нисколько не изменили точки зрения Смехова. В **1992 году**, когда свет увидят его мемуары «Таганка. Записки заключенного», туда будут включены те самые заметки из журнала «Театр», в которых не будет изменена ни одна строчка. В том числе и про А. Эфроса. Впрочем, о том, чем позиция Вениамина Смехова отличается от позиции Леонида Филатова в вопросе отношения к смерти выдающегося режиссера, мы уже говорили.

Глава тридцать четвертая
Страсти по Высоцкому

В дни начала 88-го Филатов оказался в эпицентре событий, связанных с именем Владимира Высоцкого. Еще в **январе** тому исполнилось бы 50 лет и власти сделали все от них зависящее, чтобы эта дата не прошла незамеченной для общества (даже наградили покойного Государственной премией СССР). Началась шумная пропагандистская кампания, в основе которой лежала не только искренняя любовь к поэту, но и политический интерес. Посредством имени Высоцкого горбачевцы собирались развенчать брежневский «застой», а заодно поднять на щит «Таганку».

Уже январская пресса (центральные издания) подарила поклонникам Высоцкого беспрецедентное количество публикаций о поэте – более двух десятков. Кажется, что каждый, кто хоть мельком видел Владимира Высоцкого или стоял с ним рядом, стремился теперь сказать о нем доброе слово и тем самым запечатлеть свое имя в истории. В № 6 февральского «Огонька» М. Влади по этому поводу горько заметила: «В этот приезд, связанный с 50-летием Владимира Высоцкого, к радости от проявлений всестороннего признания поэта примешивалось чувство грустного недоумения, вызванного доходящими до кликушества выступлениями, интервью и статьями многочисленных друзей и зачастую тех самых людей, которые при жизни отказывали Высоцкому даже не в признании, а в элементарном уважении. Эти люди мелькают на экранах телевизоров, сидят в президиумах вечеров памяти, где из скромности не появляются его истинные и старые друзья и, стесняясь всеобщего ажиотажа, избегаю присутствовать я».

Надо отдать должное Филатову: он нашел в себе силы, чтобы не поддаться массовому психозу и «друга Высоцкого» на страницах прессы из себя не строил. Хотя в определенных акциях этой кампании все же участвовал. Например, оказался в числе подписантов письма в защиту драматурга Эдуарда Володарского. Тот за короткое время успел дать несколько интервью, где рассказал о своей дружбе с Высоцким, а также опубликовал пьесу о нем, где раскрыл некоторые неизвестные ранее факты его биографии. Эта активность драматурга не понравилась родственникам Высоцкого (родителям, а также Марине Влади) и ряду его друзей, которые стали публично уличать Володарского в том, что другом Высоцкого он если и был, то плохим. В итоге в прессе разгорелась жаркая полемика вокруг имени драматурга.

5 марта свой голос в эту кампанию вплел и Леонид Филатов, подписав так называемое «письмо 23-х», которое было направлено на защиту Володарского. Оно было опубликовано в газете «Советская культура», и свои подписи под ним также поставили: Эльдар Рязанов, Сергей Соловьев, Николай Губенко, Жанна Болотова, Ирина Рубанова, Татьяна Друбич, Павел Чухрай, Иван Бортник, Андрей Смирнов, Александр Митта и др. Авторы письма заявляли следующее:

«Уважаемый товарищ Беляев! (А. Беляев – главный редактор „Советской культуры“. – **Ф.Р.**) Нас удивила публикация руководимой Вами газеты от 6 февраля сего года, касающаяся нашего товарища и коллеги Эдуарда Володарского. В газете решительно растаптывается честь и репутация этого известного и талантливого кинодраматурга. И дело не только в содержании публикации, в огульных обвинениях Марины Влади и других лиц, письмо подписавших. Мы могли бы доказательно опровергнуть опубликованное, но понимаем, что разбор и проверка клеветы – дело других учреждений.

Мы переживаем сейчас существенный момент нашей истории, связанный с надеждами на возрождение всего лучшего в человеке. Способствует ли тому упомянутая публикация? Бесцеремонно вторгаясь в личную жизнь художника, делая ее предметом тенденциозного общественного обсуждения, газета творит недоброе дело – плодит сплетни и домыслы… Мы все же надеемся, что эта досадная оплошность, которая, разумеется, требует публичных извинений. Иначе болезнь может стать хронической: каясь перед мертвыми, мы перестаем быть осторожными и терпеливыми с живыми».

Глава тридцать пятая
От «Федота» до «Загона»

Тем временем **11 марта** по 1-й программе Центрального телевидения показали премьеру – сказку Леонида Филатова «Про Федота-стрельца, удалого молодца». Исполнял сказку сам автор, причем исполнял блестяще. Несмотря на то что текст этой сказки, между строк которой читалась сатира не только на недавнюю, но и на сегодняшнюю действительность, уже хорошо был известен большинству зрителей благодаря прошлогодней публикации в журнале «Юность», однако в авторском исполнении она засияла еще большими красками и зажила новой жизнью. Правда, не обошлось без купюр: отдельные куски сказки в телевариант не попали по идеологическим соображениям. Например тот кусок, где Няня говорит Принцессе следующее:

Нам теперь – имей в виду! —
Надо быть с толпой в ладу:
Деспотизм сейчас не в моде,
Демократия в ходу.
Уезжала б ты отсель
В энтот… как его… в Бруссель,
Раз такая происходит,
Извиняюсь, карусель!..

В тот же день **11 марта** в газете «Московская правда» было опубликовано интервью Леонида Филатова, где он высказал ряд мыслей, имевших тогда широкое хождение в либеральной творческой среде. Например, о пропаганде положительного в советском искусстве. Либералы к тому времени так устали от социалистического реализма с его пропагандой хорошего, что готовы были поклоняться хоть черту, хоть дьяволу, лишь бы испробовать чего-то нового, неизведанного.

«Многие рассуждают примерно так: надо показывать на экране только хорошее, заражать положительным примером, – делился своими мыслями Филатов. – Но ведь когда людям долгое время твердят, что надо быть хорошими, одни эти призывы вряд ли способны кого-то улучшить, подвигнуть к совершенствованию. На мой взгляд, иногда для воспитания добра негативный пример оказывается сильнее, может дать сознанию более мощный толчок.

После «Грачей» раздавались голоса: зачем вы нам убийц и воров показываете, да так, что убийцу потом жалко становится?

Так ведь это хорошо, что жалость в нас сохранилась, сострадание! И искусство помогает выявить этот спектр чувств. А то многие привыкли к одномерному «черно-белому» кино. В жизни же не только две краски, там все намного сложнее. И потом – откуда это наивное убеждение, что виденное на экране – измены или застолья – непременно должно переноситься в жизнь? Ведь социологи показали, что впрямую экран мало влияет на поведение людей…»

Последнее утверждение было в большом ходу в годы перестройки, запущенное с легкой руки социологов, обслуживающих либералов. Запустили же это утверждение не случайно, а умышленно: чтобы подготовить почву для появления в том же кинематографе так называемой «чернухи» – фильмов, где прославлялось именно не положительное, а отрицательное. Где бандит лихо пробивал головы милиционерам, а проститутки «умывали» рядовых инженеров и врачей, труд которых из нужного и престижного вдруг превратился в никчемный. Конечно, Филатов, говоря так, совсем иначе видел себе будущее. Он не учел только одного: лично у него были и разум, и совесть, чтобы не снимать или сниматься в подобного рода «чернухе», а вот другим этого всего либо не хватало, либо у них этого отродясь не было.

Единственное, в чем можно упрекнуть Филатова: в той легкости, с которой он поверил в утверждение социологов о том, что экран впрямую не влияет на поведение людей. Еще как влияет! Да вся история советского и мирового кинематографа об этом говорила, о чем Филатов, кстати, должен был знать. Разве фильм «Чапаев» не влиял на мировоззрение советских людей? А фильм «Истребители», после которого миллионы советских мальчишек стали поступать в летные училища? А после «Высоты» молодежь бросилась становиться монтажниками-высотниками. А на Западе молодежь подражала героям Брижит Бардо, Софи Лорен или Жану Полю Бельмондо. В конце концов Филатов должен был знать, что сказал по этому поводу вождь мирового пролетариата В. Ленин, который зря слов на ветер не бросал: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино».

Но продолжим знакомство с событиями **1988 года**.

В те же весенние дни на всесоюзный экран вышла очередная картина с участием Леонида Филатова – «Загон» Игоря Гостева. Однако большой радости от этого события Филатов не испытал, поскольку кино получилось, мягко говоря, слабое. А тут еще и сам режиссер Игорь Гостев угодил в число неугодных, поскольку почти всю свою карьеру в кино посвятил созданию произведений по заказу властей предержащих (например, экранизировал книги

зампреда КГБ). Кроме этого, его последняя картина создавалась совместно с Сирией, которая считалась другом СССР, но противником Израиля, с которым многие советские либералы были связаны кровно и духовно и делали все от них зависящее, чтобы слиться еще и дипломатически. Во многом из-за этого фильм «Загон» был встречен либеральной критикой в штыки. Процитирую только один отзыв – критика Аллы Гербер, опубликованный в журнале «Советский экран»:

«Есть еще одна мосфильмовская картина в нашем парад-алле на современную тему – „Загон“ режиссера И. Гостева. Правда, действие происходит в вымышленной стране Иосфании, но это условие игры мы бы приняли, если бы… Если бы все остальное не было столь же выдуманным, как эта самая страна. По установкам доперестроечного периода картина выдержана, я бы сказала, идеально. Со всем „джентльменским“ набором событий, персонажей и марочных напитков. Ловкая, бесстрашная, в меру аморальная, в меру сексуальная тележурналистка с сигаретой, с рюмкой виски (или джина) в руках, с меткой фразой на губах („Если я вас затащила в постель, то это моя прихоть, и только моя“). Есть другой журналист – седой, загорелый, с лицом, помятым от тех же напитков и прожитых лет. Раз его играет Донатас Банионис, то, само собой, он все понимает: политика ему осточертела, но работа есть работа, хотя настанет момент, когда он ИМ покажет, но и ОНИ – ему: расплата за честность в условиях загнивающего и одновременно процветающего общества. Была такая поговорка: „Все они переженились“… А здесь – все они „переубились“. И агенты ФБР, и ЦРУ, и президент непонятной страны, и эмир другой. Происки загорелых, по-своему (но только по-ихнему, а не по-нашему) соблазнительных крафтов (майора Ассалема Крафта играл Леонид Филатов. – **Ф. Р.**), джорджей и гарднеров, которые разжигают огонь и в без того жаркой местности, очевидны. А какие «приправы» к «острому» сюжету, начиная с того, как ОНИ развлекаются, и кончая тем, как говорят (с этаким англосаксонским прищуром и хмельной пентагонной развязностью, с биржевой деловитостью и ковбойским юморком)! Что ж, пусть развлекаются «художники», тем более картина совместная, так сказать, выездная, можно позволить себе натурные съемки в роскошных отелях, шикарных ресторанах, на умопомрачительных автострадах… Уровень безвкусицы в этом своем фильме – по сравнению с предыдущими – режиссер Гостев не превысил…»

Глава тридцать шестая
Возвращение Любимова

Тем временем перестройка набирает обороты. Именно тогда у ее прорабов объявились идеологические противники, впервые публично обнаружившие себя. **13 марта** в газете «Советская Россия» появилось письмо-манифест рядовой преподавательницы химии из Ленинграда Нины Андреевой под красноречивым названием «Не могу поступиться принципами». Это был первый публичный вызов Михаилу Горбачеву и тому политическому курсу, который его либеральная команда проводила в жизнь. И вот тут вся мощь пропагандистского аппарата была обрушена на немолодую женщину. С этого момента началось открытое противоборство реформаторов (либералов-западников) и консерваторов (державников) в руководстве страны, да и нижние слои населения довольно быстро расслоились на симпатизирующих одной или другой из этих группировок.

В день публикации статьи Нины Андреевой Театр на Таганке находился на гастролях в Мадриде, где проходил Восьмой фестиваль искусств. Эти гастроли театра стали знаменательны тем, что именно на них состоялась долгожданная встреча труппы со своим родителем – Юрием Любимовым. Свидетель этого события В. Смехов пишет:

«**17 марта**. С 14 до 15.30 – ожидание вестей из аэропорта. Встреча состоялась, и ее описать невозможно. Пять лет без двух месяцев длилась разлука. Юрий Любимов вместе с женой Катей подробно общался с каждым актером, электриком, костюмером, радистом… Номер нашего директора Николая Дупака на два часа оказался сценой удивительного спектакля…»

На фестивале «Таганка» представила зрителям спектакль «Мать», который Любимов поставил еще в **1968 году**. Отправка спектакля опального еще режиссера на фестиваль за пределы страны со стороны Министерства культуры СССР была акцией эпохальной. Власть как бы давала понять всем, и прежде всего самому Юрию Любимову, что почва для его возвращения на родину уже готова. Впрочем, это стало понятно еще в феврале этого года, когда журнал «Театр» опубликовал уже упоминавшиеся воспоминания Смехова «Скрипка Мастера» – панегирик Юрию Любимову.

В Мадриде Любимов встретился с корреспондентом московской газеты «Известия» В. Верниковым и дал ему большое интервью. Касаясь событий почти пятилетней давности, когда он

вынужден был остаться на Западе, Любимов сказал следующее:

«После постановки в Англии „Преступления и наказания“ врачи мне посоветовали подлечиться: у меня была сильная нервная экзема. Хотя они советовали мне это и раньше, еще в Турине, но я не послушался их, рвался в Москву, пытался отстоять спектакли „Владимир Высоцкий“ и „Борис Годунов“. Я вернулся, но ничего у меня не получилось – вы помните те времена и ту атмосферу. Тогда, как положено, я подал заявление об отпуске, а я до этого четыре года не отдыхал, и мне разрешили поехать лечиться.

Я рассчитывал через семь недель вернуться, взял с собой лишь то, что мне нужно было для работы над «Преступлением и наказанием», и легкие вещи. И тут меня лишили гражданства. Давайте прямо говорить: я был неудобен…»

В своем рассказе Любимов многое оставляет за скобками. Например, ни слова не говорит о том, что, будучи на Западе, надавал тамошним средствам массовой информации столько интервью, где, мягко говоря, весьма нелестно отзывался о советских властях, что сам сжег за собой все мосты для возвращения на родину. Да и его слова о том, что, уезжая из Москвы, он прихватил лишь легкие вещи, опровергаются свидетельством Ольги Яковлевой, о котором речь уже шла выше.

Далее в своем интервью Любимов заявил: «Никаких условий Советскому правительству я не ставил. Какие я могу ставить условия? Повторяю: это неправда, что из Лондона я не хотел вернуться на Родину. Разве это называется ставить условия, когда человек говорит: „Верните лучшие создания театра к жизни“. Никаких политических условий у меня не было и нет. Я говорил только об условиях для работы, о том, будут ли они мне предоставлены, пойдут ли на сцене произведения, которые были закрыты. Речь идет только о творческой стороне моей жизни…»

И снова Любимов лукавит, обходя стороной свою подпись под письмом так называемого «Интернационала сопротивления», где он в числе других подписантов требовал от Горбачева и К° публично покаяться за ввод советских войск в Чехословакию в 1968 году и ввод войск в Афганистан в 1979 году. А это уже чистая политика. Чуть позже Любимов родит на свет версию (ее обнародует Валерий Золотухин), что подписать это письмо его уговорил Владимир Максимов, который был его спонсором на Западе: обеспечивал средствами, знакомил с нужными людьми.

Кстати, тот же Золотухин отнесется к мадридским разглагольствованиям Любимова скептически. В своем дневнике от **21 марта** он запишет следующее:

«Все время хотелось спросить: „А зачем вы тут „выживаете“, а

не живете дома, где есть и театр, и нужда в нем, да и с голоду не помрете. Ну, не будет „Мерседеса“, хотя почему!“

«Советский режиссер хочет вернуться в СССР» – с таким подзаголовком вышли газеты, и как – этому я свидетель – окрысилась Катерина (жену Любимова Каталину в России все называли Катериной. – **Ф.Р.**): схватила газету, стала выговаривать Юрию:

– Они всегда были б…!

– Ну что ты хочешь от прессы… во всем мире она такая, лишь бы платили…

Шеф мне на программке написал: «Валерий. Побойся Бога!»

Боже мой! Какая безгрешность! Он думает, раз поселился в Иерусалиме, значит, с Богом по корешам. Ни тени сожаления, ни намека на раскаяние или чувство вины… Опять кругом прав, остальные все дерьмо. Откуда-то выдумал чудовищную историю, как выкидывали чиновники «Дубинушку». Кому он это говорит, кому лапшу вешает, мудрости в нем не прибавилось, хотя часто говорит о возрасте и библейские мотивы вплетает в речь…»

Совсем иные чувства одолевали в Мадриде другого таганковца – Вениамина Смехова. Тот буквально светится от счастья от встречи с Любимовым и вписывает в свой дневник строки совсем иного плана – по-щенячьи восторженные, полные такого пафоса, что им могли бы позавидовать даже передовицы брежневских времен. А писал он следующее:

«Великодушие и щедрость – достояние богатых душою. Мы были бедны – и хватало на нашей улице мелочных счетов, кухонного огрызательства, казарменной грубости. Мы осознали свое богатство – богатство национальных и человеческих недр, богатство перспективы, богатство выстрадавшей свою необратимость перестройки – и мы можем позволить себе роскошь щедрого, благородного поступка. Состязательность мнений в прессе; допуск частных инициатив в экономике, обучение кооперации и гласности – вот реальные признаки силы, и не беда, что хватает еще грязи на проезжей части и в потоке „писем-откликов“, ибо сия грязь, ибо судорожные рывки к месту бывшей кобуры в ответ на несогласие – все это пережитки бюрократического феодализма…»

Именно в Мадриде между основателем «Таганки» и временным руководителем театра Николаем Губенко была достигнута договоренность о том, что Любимов прилетит в Москву по частному приглашению Губенко в первой половине мая этого года на премьеру своего спектакля «Владимир Высоцкий», который официально разрешен для включения в репертуар театра.

По рассказам сведущих людей, это возможное возвращение Юрия Любимова на родину обсуждалось на самом Политбюро и голоса разделились поровну, шесть «за», шесть – «против». Спор разрешил седьмой голос, который принадлежал Михаилу Горбачеву: он проголосовал за возвращение Любимова. После победы над Ниной Андреевой дела державников были совсем плохи. Развитие политической реформы «по Горбачеву» стало набирать обороты, оказавшиеся на коне «шестидесятники», или «дети XX съезда», к которым относился и Юрий Любимов, стремились вернуть в строй своих бывших «солдат». Готовилась почва для широкомасштабной акции по возвращению на родину всех бывших диссидентов и эмигрантов.

Любимов приехал на родину **10 мая 1988 года**. Встреча была теплой и широко освещалась в советской прессе. Ступив на родную землю, Любимов не преминул «покаяться» перед властью, которая простила его за подпись под прошлогодним письмом «Интернационала сопротивления». В интервью газете «Известия» Любимов заявил:

«Когда дал согласие подписать „Манифест 10“, тот, который был опубликован в „Московских новостях“, то думал, что он будет полезен перестройке. А вышло наоборот. Вам надо только понять, что я не знал о том броском заголовке, который предшествовал этому письму, – в западных газетах их вообще придумывают отдельные люди, им-то и важно, чтобы было позабористее, посенсационнее. Ну, а, кроме того, коллективные письма никогда не выражают личных чувств, тем более что мне читали его в конце концов по-английски, – кто-то вставляет какую-то фразу, тебе она может не нравиться, тебе кажется, что нужно вставить не это, а что-то другое… Я долго не мог расхлебаться с этим „Манифестом“ там, на Западе, ибо категорически отказывался участвовать в подобного рода коллективных воззваниях. И впредь не собираюсь… Я художник, а не политик… Я сегодня здесь, разговариваю с вами, несмотря на то что, как я полагаю, решение о моем приезде было делом непростым…»

Этим дежурным «покаянием» Любимов, по сути, решил проблему своего возвращения на родину. Вообще он еще в советские годы отличался умением, как говаривал Остап Бендер, «забить баки» любому собеседнику. Будь то какой-нибудь член ЦК КПСС, чиновник из Министерства культуры или актер его собственного театра. Об этом таланте Любимова его бывший коллега по Вахтанговскому театру и «Щуке» Владимир Этуш высказался следующим образом:

«Любимов всегда очень много разговаривал, на любую тему.

Но особенно любил поговорить относительно системы Станиславского. Как-то мы ездили на очередные гастроли в Ленинград. И один наш актер, Надир Михайлович Малишевский, к сожалению, очень рано скончавшийся, жил в одном номере с Любимовым. А Любимов был страшный говорун! И я спрашиваю Малишевского: „Надир, как ты выдерживаешь?“ Он мне отвечает: „А я научился спать с открытыми глазами“…»

Все десять дней своего частного пребывания в Москве Юрий Любимов жил на квартире Николая Губенко и Жанны Болотовой на Комсомольском проспекте. Побывал режиссер в гостях и у Леонида Филатова с Ниной Шацкой. От этого визита осталась коллективная фотография его участников, где все выглядят вполне умиротворенно, а некоторые и вовсе счастливо (на фото запечатлены Любимов, Филатов, Шацкая, Губенко, Болотова, Смехов и др.). Никто из позирующих фотографу людей даже не догадывается, что пройдет всего четыре года, и судьба разведет их в разные стороны, сделает непримиримыми врагами и тот хлеб, что они делили за общим столом, встанет им поперек горла.

12 мая в Театре на Таганке состоялась официальная премьера многострадального спектакля «Владимир Высоцкий». Свершилось то, к чему театр шел на протяжении последних семи лет. **18 мая** во главе с Юрием Любимовым состоялся прогон «Бориса Годунова». Казалось, что впереди театр ждут новые свершения, новые счастливые дни с прежним руководителем. Как показало время, все оказалось иначе, гораздо печальнее и трагичнее ожидаемого.

Поскольку пребывание Любимова было скоротечным, его ученики ловили каждый его жест, каждое его слово. Им хотелось, чтобы Учитель никуда не уезжал, однако в Иерусалиме Любимова тоже ждала работа, плюс жена и сын. Однако всем тогда было уже понятно, что окончательное возвращение Любимова не за горами. И, чтобы у него не было никаких сомнений относительно этого, его ученики – Губенко, Филатов, Смехов и др. – **16 мая** написали письмо Михаилу Горбачеву, где в очередной раз просили его решить судьбу Любимова положительным образом.

Глава тридцать седьмая
В «Городе Зеро»

В середине **июня** пасынок Филатова Денис (сын Валерия Золотухина и Нины Шацкой) был призван служить в ряды Вооруженных сил Советского Союза. В те годы армия у нас была не чета нынешней, хотя, конечно, и «дедовщины» в ней хватало, и других отклонений от нормы. Однако такого страха перед ней и нелюбви, какие испытывают сегодняшние юноши, тогда все-таки не было. Поэтому родители отправляли Дениса служить со спокойной душой. Как мы помним, Филатов приложил много сил для того, чтобы сделать из бывшего маменькиного сынка сильного и смелого парня, умеющего постоять за себя. Он повесил ему турник в комнате, на котором тот регулярно занимался. Так что к своим 19 годам Денис уже был достаточно спортивным молодым человеком. Впрочем, больших спортивных навыков от него в армии не потребовалось: служить его призвали в Курск, в музыкальный батальон.

Кроме работы в театре, Филатов в те дни с головой погрузился в новый кинопроект – съемки фильма Карена Шахназарова «Город Зеро». Сняться в этом фильме Филатов захотел сразу, едва прочитав сценарий, поскольку ни в чем подобном ему до этого сниматься не приходилось. Это была фантасмагорическая трагикомедия о том, как некий инженер и прилежный семьянин Алексей Михайлович Варакин отправлялся в командировку в город с таинственным названием Зеро и в итоге попадал в настоящий театр абсурда, выхода из которого не было. Актерский ансамбль в картине подобрался поистине звездный. Помимо нашего героя, в фильме были заняты: Владимир Меньшов, Олег Басилашвили, Армен Джигарханян, Евгений Евстигнеев, Алексей Жарков, Петр Щербаков, Юрий Шерстнев и др.

Несмотря на всю свою фантасмагорическую оболочку, «Город Зеро» был фильмом остросовременным, живо откликающимся на то, что происходило тогда в стране. Это был фильм с «двойным дном», разгадка которого оказалось делом далеко не столь простым. Впрочем, об этом речь еще пойдет впереди, а пока вернемся к бурным событиям **1988 года**.

Горбачевская антисталинская кампания стала предтечей тех пораженческих настроений, которые охватят нашу страну в последующие 15 лет. Ведь ниспровергая Сталина, мы отреклись от всех тогдашних кумиров, причислив их к сонму стукачей и

молчаливых приспособленцев. Бездумно ниспровергая прошлых кумиров, идеологи перестройки так и не смогли придумать новых, без которых нельзя было идти в светлое завтра. На пепелище охаянной истории так и не зацвели новые ростки. Взяв к себе в союзники Владимира Высоцкого, новые идеологи так и не вняли его словам:

Осторожно с прошлым, осторожно!
Не разбейте глиняный сосуд!

Процесс ниспровержения затронул не только сталинские времена, но и последующие. Никиту Сергеевича Хрущева либералы-«шестидесятники» трогали выборочно, воздавая хвалу его «оттепели», без которой не было бы и их, зато Леониду Ильичу Брежневу уже досталось по первое число. Человек правил страной долгих 18 лет, однако прорабы перестройки сконцентрировали свое внимание исключительно на последнем периоде его правления, поскольку он предоставлял им возможность показать генсека в самом неприглядном виде: больным и плохо соображающим. В итоге зубодробительные материлы о Брежневе в средствах массовой информации эпохи Горбачева публиковались с неменьшей периодичностью, чем статьи о Сталине и К° (лично у меня этого материала набралось на две толстенные папки). Перед взором читателя чуть ли не ежедневно вставали карикатурно-уголовные образы Брежнева, Суслова, Щелокова, Рашидова и других бывших сильных мира сего. Реакция населения была соответствующей.

В июле **1988 года** студенты МГУ дружно отказались именовать одну из своих стипендий именем Леонида Брежнева. В **августе** в том же МГУ после многократных обливаний черной краской мемориальной доски с именем Михаила Суслова эту доску в конце концов сняли и выбросили на свалку (чуть позже то же самое сделают и с мемориальной доской Леонида Брежнева на доме по Кутузовскому проспекту, 26). В **сентябре** начался «процесс года» – суд над зятем Брежнева Юрием Чурбановым, освещаемый в прессе со скрупулезностью, достойной ранее разве съездов КПСС. Череда массовых переименований улиц, площадей, названных в честь одиозных личностей советской истории (особенно в тот год доставалось члену сталинского Политбюро, бывшему хозяину Ленинграда и державнику А. Жданову), прокатилась по городам Союза, начиная от Ленинграда и кончая Казанью. Завершило в том году этот процесс **ноябрьское** и **декабрьское** решения официальных властей отменить Указы об увековечении памяти покойных генсеков Леонида Брежнева и

Константина Черненко.

Одновременно с процессом ниспровержения кумиров прошлого шел активный поиск новых героев. «С полок» снимались фильмы опальных режиссеров, из письменных столов вынимались книги гонимых когда-то писателей. Из эмигрантского далека зазывались обратно на родину опальные граждане СССР. Юрий Любимов стал одним из первых, кто откликнулся на эти призывы. Следом за ним должны были решиться и остальные.

Тем временем демократическая перестроечная общественность продолжает поднимать на щит «Таганку». Благодаря стараниям либеральных критиков любимовский спектакль «Борис Годунов» был признан лучшим в сезоне (в пику фильму Сергея Бондарчука). Восторгу таганковцев нет предела. Как пишет в своем дневнике Валерий Золотухин: «Это все называется – пришел, увидел, победил Любимов. Боже мой! Это же какое счастье нам, ему, Таганке…»

Как говорится, хоть стой, хоть падай! Восторги Золотухина сродни восторгам какого-нибудь актера Пупкина из времен начала 80-х, когда он радуется присуждению высокой премии спектаклю «Целина» по книге Леонида Брежнева. А чего радоваться-то: ясно ведь, за что дали. Так и здесь: для перестройщиков любое любимовское творение было сродни произведениям покойного генсека – все сплошь эпохальные.

А поток славословий по адресу «Таганки» не прекращается. В **июле** в журнале «Огонек» было опубликовано большое интервью с худруком театра Николаем Губенко, в котором тот выразил многие мысли, владевшие тогда умами либералов-«шестидесятников». Например история «Таганки» им была представлена следующим образом. Цитирую:

«Театр на Таганке первые 19 лет своего существования был индикатором болевых точек общества, времени. Одним из немногих сопротивлялся директивным методам управления культурой, противоестественным сути искусства, целью которых было причесать всех под одну гребенку. В высшей степени театру было свойственно чувство вины за происходившее в жизни общества, за добровольное соглашательство большинства с произволом начальствующего меньшинства, выдававшего свое мнение за общенародное. Подавлению индивидуального восприятия мира (непременного для любого художника), запрету открытых дискуссий по назревшим социальным проблемам, неприемлемости разнообразных точек зрения на исторический опыт страны театр в лучших своих спектаклях противостоял гласностью, которая была поистине выстрадана всеми нами ценой

огромных потерь и целительно воздействует на общество сегодня. Такое направление не могло не пугать бюрократию, природа которой во все времена состоит из Подавления, Страха, Послушания во имя собственного Благосостояния. Только благодаря мужеству друзей, таганских зрителей, но прежде всего Любимова и коллектива театр выстоял в годы застоя…»

Не знаю, как вы, читатель, но я сегодня не могу без внутреннего сарказма читать эти строки. Сколько же в них пафоса, патетики и слащавого самолюбования. От них буквально разит духом передовиц «Правды» времен позднего Брежнева. А ведь перестройка поставила своей целью воплотить обратную цель – уйти от этих самых передовиц и никогда к ним не возвращаться. Но в том-то и дело, что этот уход был декларирован исключительно на словах, а на деле продолжался тот же «застой» под видом стремительного движения. Перестройка объявила врагами прогресса племя бюрократов и партийных чинуш и провозгласила, что, одолев их, страна заживет новой жизнью.

Навешивая всех собак на советскую бюрократию, которая, по мнению либералов, только и делала, что душила и гнобила свободу художников, никто из критиков не пытался объяснить, как же получалось, что именно в советские времена каждый год в стране появлялись десятки прекрасных фильмов, спектаклей, романов, стихотворений и т. д. и т. п. Почему это жестокая советская бюрократия не задушила в самом зародыше таланты таких людей, как Константин Циолковский, Сергей Королев, Петр Капица, Аркадий Райкин, Николай Крючков, Борис Андреев, Эльдар Рязанов, Георгий Данелия, Леонид Гайдай, Андрей Тарковский, Георгий Товстоногов, Олег Ефремов, Юрий Завадский, Андрей Гончаров, Юрий Любимов, Анатолий Эфрос, Сергей Бондарчук, Сергей Герасимов, Владимир Высоцкий, Андрей Миронов, Юрий Никулин, Георгий Вицин, Иннокентий Смоктуновский, Михаил Ульянов, Алла Пугачева, Всеволод Бобров, Валерий Харламов, Олег Блохин, и других кумиров, коих насчитывалась не одна тысяча в самых разных областях советской жизни. Уповать на то, что бюрократия этих людей проглядела, дело зряшное (куда же тогда она глядела?), значит, делалось это специально. А раз так, то и вывод о жестокости советской бюрократии – явное преувеличение. Если и была она гонителем и душителем свобод, то вполне в меру, не больше и не меньше, чем в других странах. Но прорабам перестройки нужен был враг-монстр, на горбу которого они собирались «въехать в рай». В итоге выбор пал на бюрократию, которую объявили тормозом перестройки. Тут же на свет были извлечены все ленинские

изречения по поводу держиморд-бюрократов, про них ставились спектакли, снимались фильмы (вроде «Забытой мелодии для флейты»). Не отставало по этой части и телевидение, где крутили такие фильмы, как «Карнавальная ночь» (про бюрократа Огурцова), «Жених с того света» (про бюрократа Петухова), «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (про бюрократа Дынина) и т. д.

Кстати, на примере последнего фильма очень хорошо видно заблуждение, которое владело тогда либералами-«шестидесятниками». Как мы помним, сюжет фильма вертится вокруг нехорошего директора пионерского лагеря Дынина, который настолько забюрократизировал жизнь в подведомственном ему учреждении, что всем его обитателям буквально нет от него продыху. На роль Дынина специально был подобран актер Евгений Евстигнеев, типаж которого точно подходил под отрицательный. Зрителю достаточно было только взглянуть на его внешность, чтобы тут же понять – с таким человеком нам в светлое будущее не попасть. Соответственно внешности были и поступки Дынина. Но фильм в итоге заканчивался «хэппи эндом». Толпа детей, буквально изнывающая от скуки, царящей на лагерном празднике, вдохновленная призывом некоего высокого начальника-демократа «Ребята, айда на речку!», с криками и гиканьем бросается на пляж. А посрамленный Дынин остается в дураках и отзывается из пионерлагеря.

В этот детский, на первый взгляд, фильм его режиссер-постановщик Элем Климов вложил взрослые мысли. Согласно им, пионерский лагерь – наша огромная страна, дети – ее жители, а бюрократ Дынин – тормозящий фактор в развитии общества. Как только Дынина уберут и придет начальник-демократ, так тут же дела наладятся и дети, то бишь население, заживут весело и счастливо. И никто из создателей фильма, как и его зрителей, не задался простой мыслью, что начальник-демократ, отправивший детей на речку, может быть еще хуже, чем бюрократ Дынин. Тот хоть и задолбал детишек скучной и регламентированной жизнью, но при нем обитатели лагеря были сыты и, главное, живы и здоровы. А начальник-демократ сорвал их всех с праздника на массовое купание, которое для кого-то из детей вполне могло закончиться трагически. Ведь при Дынине дети ходили на речку по отрядам и купались в строго отведенном месте (с помощью сетки) под присмотром своих вожатых. При начальнике-демократе толпа детей порядком более двух сотен человек купалась где хотела и как хотела. А если бы кто-то из них утонул, кто бы за это отвечал? Естественно, начальник лагеря Дынин, но

отнюдь не начальник-демократ, с которого как с гуся вода. Вот и думай после этого, кто из них нужнее и полезнее обществу.

В перестроечные годы к руководству страной как раз и пришли такие вот «начальники-демократы», которые бросили народу звонкий клич «Ребята, айда купаться!», а когда дело обернулось трагедией, быстренько ретировались кто куда: одни за бугор, другие в различные фонды собственного имени, третьи в банки и т. д. и т. п. А народ частью утонул в бурной перестроечной реке, частью – остался с голой задницей, как тот пионер, который выбрался на берег после купания, а одежды его нет – шпана стащила. Кстати, создатель фильма «Добро пожаловать…» Элем Климов на собственном примере доказал, за кем осталась правда в историческом споре «Дынин – начальник-„демократ“.

После «революционного» V съезда в **1986 году** Климов возглавил Союз кинематографистов СССР (пришел на смену «дыниным»), но прославился только тем, что снял с «полок» несколько десятков запрещенных фильмов, из которых лишь единицы можно было назвать шедеврами. Ничего более эпохального при Климове так и не произошло. Если не считать окончательного развала кинопроката и всего советского кинематографа. Да появления на свет доброй сотни фильмов про бандитов, проституток и коррумпированных партчиновников. Поэтому в **1988 году** Климов добровольно сложил с себя полномочия председателя СК и по сути стал затворником, видимо, правильно оценив масштабы тех разрушений, которым он вольно (или невольно) потворствовал.

Но вернемся к интервью Николая Губенко. Приведу еще один отрывок из него, где речь идет о тех, на кого «перестроечники» возлагали особенные надежды:

«Нам нужен сегодня глубокий, откровенный разговор о том, почему, по чьей вине в последние полтора десятилетия талантливейшие наши писатели, скульпторы, режиссеры, музыканты оказались вынужденными покинуть Родину. Я имею в виду Ростроповича, Любимова, Некрасова, Тарковского, Бродского, Неизвестного и других. Я хотел бы понять, в силу каких причин мы вынуждены довольствоваться посмертным признанием и реабилитацией талантливых художников. Почему посмертно возвращаются в нашу страну музыка Рахманинова, проза Набокова? Кто следующий?.. Создается впечатление, что условием „возвращения“ на Родину является смерть. Почему стремление разделить свой талант как можно с большим количеством людей – естественное для любого крупного художника – у нас расценивается как измена Родине,

сопровождается изгнанием и забвением? В любой стране мира считается в порядке вещей, что талантливый режиссер, музыкант, писатель – гордость своего народа – концертирует, ставит спектакли, публикуется в других странах. Никто же не удивляется, что англичанин Питер Брук, итальянец Джорджо Стрелер, швед Ингмар Бергман, болгарин Николай Гяуров, чех Милош Форман работают в чужих странах, но от этого не перестают быть англичанами, итальянцами, болгарами, чехами и – выдающимися художниками современности. Это норма жизни человека в искусстве. Почему нам она не представляется нормой? От подобной нетерпимости мы только теряем. Есть люди, есть организации, которые конкретно отвечают за обнищание нашего духовного национального фонда. Это в бесконечной борьбе с ними, с их запретами, указаниями, подозрениями, ложными обвинениями художники не выдерживают…»

И вновь лукавит Губенко: никакого **глубокого** разговора по поводу того, почему перечисленные им деятели советской культуры оказались за границей, перестроечники вести не хотели. Просто в их отношении знак минус автоматически поменяли на плюс. И из вчерашних врагов (а именно такими большинство из них и были для советской власти) они, усилиями средств массовой информации, превратились в героев, в борцов с тиранией. И первым в этом списке был Юрий Любимов, о котором Губенко в своем интервью говорит почти через строчку.

Между тем позиции перестроечников были понятны: посредством «отъезжантов» они хотели наладить мосты с Западом, для чего, собственно, и затевалась перестройка. Горбачевцы, уверив народ, что страна находится в жутком экономическом кризисе, бросили клич, впервые прозвучавший еще из уст Остапа Бендера «Запад нам поможет!» И никто из нас тогда не задумался, что господа-капиталисты если нам и помогут, то цену за это запросят соответствующую. Что, собственно, и произошло: первое, о чем объявил вскоре после начала перестройки Горбачев, было то, что «железный занавес» упраздняется. Причем в одностороннем порядке.

Чуть позже выяснится, какими же наивными и доверчивыми мы с вами были. Ведь на протяжении сорока лет все советские учебники истории только и писали, что о «холодной войне», о противостоянии Запада и СССР. И это был не миф, а вполне настоящая война, на которую обе страны тратили баснословные деньги. В этой войне, конечно, не лилось столько крови, как в войне «горячей», однако души людские корежило с неменьшей силой. И «железный занавес», которым Советский Союз отгородился от Запада, был непосредственно связан именно с

«холодной войной». И что бы ни говорили нынешние либералы, этот занавес был необходим, поскольку без него Советский Союз был бы уничтожен задолго до Горбачева. Ведь в 30-е годы, когда занавес обрел свои окончательные очертания, СССР находился в плотном кольце враждебных государств. Нам симпатизировали единицы, а врагов было выше крыши, поскольку для капитализма то общество, которое строилось в Советском Союзе, было неприемлемо. Вот почему и на Западе имелся свой «железный занавес», воздвигнутый от СССР. Кстати, еще более мощный, чем у нас.

Взять, к примеру, то же кино. Я уже упоминал, что за многие десятилетия существования Советского Союза в западном массовом кинопрокате крутили считаные единицы советских фильмов (а в США вообще почти ни одного, кроме «Войны и мира», фильма «Москва слезам не верит» и еще нескольких картин). Неужели это происходило потому, что наше кино было таким никчемным? Или господа-капиталисты просто не желали пропагандировать у себя наши успехи, в частности в области кинематографии? Я думаю, что второе. То же самое происходило и с советской литературой: книг советских авторов на Западе почти не печатали, за исключением Александра Солженицына, Владимира Войновича и им подобных, поскольку их книги были не советскими, а антисоветскими. Зато в СССР и фильмы западные крутили (по два-три десятка в год из разных стран), и книги современных зарубежных писателей издавали, даже журнал такой был – «Иностранная литература» (начал выходить с **1955 года**). Да, у нас не печатали «Лолиту» Владимира Набокова (талантливый рассказ о том, как педофил совратил несовершеннолетнюю девочку), но теперь-то подобной литературы на наших прилавках хоть отбавляй (а «Лолита» даже включена в школьную программу), но стало ли наше общество от этого нравственнее? Свободнее стало, если под свободой понимать потворство тем же педофилам (в нынешней России наказание подобного рода преступникам самое минимальное в мире, из-за чего те едут к нам колоннами). Вот и думай после этого, может быть, правы были советские коммунисты, что воздвигли тот «железный занавес», отгородившись от Запада с его весьма специфическими понятиями о грехе и добродетели.

Большинство людей, о которых вспоминает в своем интервью Губенко, сами были виноваты в своем отъезде, войдя в неразрешимое противоречие с действующей властью. Ведь не вошел же в такое противоречие тот же Владимир Высоцкий, хотя мог бы. И поводов, как и возможностей, остаться на Западе у него было не меньше, но он выбрал родину. Пусть «родину-уродину»,

но ее, а не цивилизованный и благополучный Запад (кстати, его благополучие воздвигнуто на костях миллионов невинно убиенных, о чем почему-то господа либералы вспоминать не любят). Горбачев и К°, придя к власти, решили всю эту «невозвращенскую» братию взять себе в помощники, что, повторюсь, объяснялось меркантильными соображениями: при будущей сдаче собственной страны Западу именно эти люди должны были налаживать мосты с тамошней интеллигенцией, так сказать, облагораживать этот процесс предательства. Благодаря их стараниям советская партийная элита должна была предстать перед западной в ореоле «истинных борцов за общечеловеческие ценности».

В своем интервью корреспондент «Огонька» (это была Мария Дементьева) не могла обойти стороной и трагедии Анатолия Эфроса. И она спросила у Губенко: «В прессе много обсуждалась драма – назовем ее „Таганка – Эфрос“. Что вы думаете по этому поводу? Как вы оцениваете решение Эфроса тогда возглавить Театр на Таганке?»

В ответ Губенко ничего не говорит об Эфросе, зато в течение пяти минут вспоминает о Любимове: рассказывает, как тот «в конфликте с командным стилем руководства культурой в одиночку отстаивал интересы всей режиссуры». Ну, просто Спартак какой-то! На самом деле за спиной Любимова все годы его нахождения у руля «Таганки» стояли весьма влиятельные силы из Политбюро и ЦК КПСС, которые как зеницу ока оберегали его, а иной раз чуть ли не пылинки с него сдували. Как же, снимешь его, а что на Западе скажут?

Между тем молчание Губенко по поводу Эфроса объяснялось просто: в этом конфликте «Таганка» выглядела самым неприглядным образом. Затравила она выдающегося режиссера, чего уж там говорить. Вольно или невольно, но затравила. Но честно признаться в этом у Губенко духа не хватило. Ведь этот пассаж начисто перечеркивал все те словеса, которые он до этого произнес, сооружая чистый и непорочный миф о «Таганке». Да и объяснять бы пришлось, чем травля Михаила Зощенко или Бориса Пастернака в сталинско-хрущевские годы отличается от травли Анатолия Эфроса, произошедшей уже в нынешние годы.

Между тем Губенко в своем интервью продолжает апеллировать к имени Юрия Любимова. Он заявляет: «Сегодняшняя ситуация представляется мне парадоксальной. Основатель театра, который способствовал гласности, когда еще страна молчала, перестройке, находится на Западе. Я преклоняюсь перед писателями и журналистами, взявшими на себя вспашку нашей души, которые без устали борются за

сохранение Байкала, против поворота рек, за сохраненность недр, которые могут иссякнуть. Но разве не с равной силой должно бороться за сохранение нашей культурной среды? Ведь нравственность, духовность весьма чувствительны к человеческим потерям. Нет Шукшина, нет Трифонова, нет Высоцкого, нет Вампилова. И их никто не заменит. Никто не возместит художественных потерь, связанных с их ранним уходом. А что с живыми? С теми, кто волей судьбы (только ли судьбы?) оказался в эмиграции. „Отщепенцы“, „невозвращенцы“, „антисоветчики“? Звучит привычно и легко для одних. И ужасно, горько, обидно для других…»

Вот он, еще один перестроечный кульбит: поставить на одну доску Шукшина и Высоцкого с Ростроповичем и Любимовым, исходя из одной объединяющей их черты: все они были неудобны советской власти. Но это было единственное, что их объединяло. В остальном это полные противоположности. Взять того же Шукшина, в судьбе которого были сходные с Любимовым моменты. Он тоже из крестьян, и его родители также пострадали от советской власти. Шукшин не менее сильно ненавидел партийных держиморд и все годы своего творчества активно боролся с ними. Но он, в отличие от того же Любимова, не олицетворял этих держиморд с Россией. Поэтому и всю эту либеральную братию, которая раболепно служила власти, но втайне ее ненавидела, Шукшин на дух не переносил (за что его частенько называли антисемитом).

Шукшин шел к своей славе без помощи языка: то есть властям никаких мест не вылизывал. Он не был лауреатом никаких премий, не имел ни одного правительственного ордена или медали, не занимал никаких руководящих постов. И все-таки сумел из никому не известного алтайского мужика, приехавшего в Москву в старом костюме и брюках, заправленных в кирзовые сапоги, за считаные годы вырасти в такую личность, рядом с которой все остальные просто меркли. При этом у него не было ни своего театра, ни «лохматой» руки в ЦК КПСС. Поэтому не случайно, что в творческих кругах усиленно ходила версия (ее часто повторял Сергей Бондарчук), что Шукшина убрал КГБ (так называемая антирусская группировка в нем), почувствовав, как Шукшин все зримее вырастает в мощного идеолога патриотического движения.

Шукшин своими корнями настолько сильно врос в русскую землю, что представить его в эмиграции просто невозможно. То же самое и Высоцкий. Это были люди, которые если и высказывали своей родине претензии, то делали это в открытую и без обращения к забугорным подсказчикам. Кстати, Николай

Губенко это в итоге поймет, что и станет причиной его разрыва с Любимовым. Впрочем, об этом речь еще пойдет впереди, а пока вернемся к событиям **1988 года**.

В начале **сентября**, уже закончив съемки в «Городе Зеро» и другом фильме, телевизионном – «Радости земные» (роль Кима Леонидовича Бобрищина), Филатов в составе «Таганки» отправился на гастроли в Новосибирск. Поездка вышла вполне успешной. А Филатов мог быть рад вдвойне: на гастрольном буклете первая страница открывалась именно его портретом. Валерия Золотухина это даже возмутило и он записал в своем дневнике: «Что это за гастрольный буклет – на первой странице замечательный отдельный Филатов? Что он представляет? Какой театр? Свою сказку, театр одного актера? Какие-то границы есть?»

Но зря так взъелся на коллегу Золотухин. Филатов имел право быть вынесен на первую страницу рекламного буклета, поскольку из всех актеров «Таганки» на тот момент был самый раскрученный. Его сказка про Федота-стрельца гремела на всю страну, про него писали все центральные и провинциальные газеты, а его фотографии от Всесоюзного бюро пропаганды киноискусства ценой 6 копеек (где он стоит со скрещенными руками в темно-синем пиджаке) продавались во всех киосках «Союзпечати» от Москвы до Магадана. Золотухин этим похвастаться не мог.

Как ни странно, но **11 сентября** Золотухин записал в своем дневнике уже совсем иные строчки: «Вчера вечер провел у них – Филатовых-Шацких. Ленька читал свои стихи, а потом рассказывал, цитируя, пьесу по М. Салтыкову-Щедрину. Показывал убийственно смешно. Я хохотал так, что позвонила горничная – нарушаю покой жильцов. Я люблю их, и Леньку, и Нинку. Мне с ними хорошо, хотя я абсолютно не согласен с Ленькой все по тем же злосчастным пунктам: Эфрос, Любимов и пр…»

Глава тридцать восьмая
Возвращение Любимова-2

В начале **октября** «Таганка» совершает еще одну гастроль – на этот раз заграничную, в Грецию. Там Николай Губенко заезжает в советское посольство, где озвучивает условия Юрия Любимова для его возвращения на родину. Режиссер обеспокоен тем, сможет ли он за свой труд в Советском Союзе получать столько же, сколько на Западе – ведь у него растет сын, о безбедном существовании которого надо думать. Судя по событиям, которые последуют дальше, такие гарантии Любимову дадут.

Между тем перед гастролями, давая интервью одной из центральных газет, Николай Губенко так обрисовал ситуацию в труппе: «Что касается нравственной атмосферы в театре, то она была действительно из ряда вон заболочена. Экология отношений была запятнана всеми теми болями, обидами, страстями, которые коллектив переживал последние пять-шесть лет. Сейчас, мне кажется, в этом смысле положение улучшается, и это единственное, на мой взгляд, что оправдывает мое присутствие здесь…»

На самом деле тогдашняя ситуация в труппе если и улучшалась, то не сильно. Часть труппы была настолько обозлена на методы руководства Губенко, что называла его не иначе как «фашистом». Но эти настроения не выходили дальше стен «Таганки». Однако вскоре в труппе случился скандал, который вышел далеко за пределы театра.

25 октября 1988 года в газете «Московская правда» было опубликовано письмо молодого актера «Таганки» Дмитрия Певцова (будущего героя боевика «По прозвищу Зверь») под весьма броским названием «На волне прежней славы?» В этом письме молодой актер упрекал своих товарищей, и в первую очередь главного режиссера Таганки Николая Губенко, в том, что коллектив театра утратил смелость и остроту гражданских позиций, занимается реанимацией старых спектаклей, вместо того чтобы создавать новые. «Неужели нет сегодня в нашей жизни острых и актуальных тем, нуждающихся в пристальном внимании, в жестком и откровенном обсуждении со сцены?» – вопрошал в своем письме Певцов. Актер откровенно выражал недовольство в связи с тем, что в ближайших планах театра всего-навсего выпуск Юрием Любимовым спектакля «Живой» по Борису Можаеву и постановки тем же Любимовым «Бесов» по Ф.

Достоевскому.

Столь откровенный выпад против Юрия Любимова и его детища не мог быть оставлен без внимания. И вот **27 ноября** в той же «Московской правде» Нина Беликова публикует статью под не менее броским названием – «Троянский конь у ворот Таганки». В ней она заявила: «Тут уже становится ясно, что не ради плодотворных художественных споров предпринят этот эпистолярный дебют. Тогда уж надо сказать о подоплеке этой односторонней дуэли. Она направлена не только против Губенко, но против стремления окончательно закрепить свое начавшееся воссоединение с Ю. Любимовым. Ибо именно соединить коллектив с его создателем и организатором, одареннейшим режиссером советского театра, и стремится Н. Губенко. Это – его линия действия и его ясно продуманная цель. И по ней с неутомимой настойчивостью бьет письмо, устрашая всех угрозой тупика и даже чего-то „порочного“…

Но вот наконец, когда восстановлено имя любимовского театра, когда он сдвинулся с мертвой точки, когда Губенко сумел сделать столько, что благодаря ему Любимов не только как символ, но как действующий режиссер вступил на сцену театра и поставил на ней «Бориса Годунова», а зрители вновь, как прежде, заполнили залы, именно тогда актер этого же театра Д. Певцов решил идти против этого дела, идти грудью, как против того, «с чем невозможно мириться», что его «унижает и лишает желания работать».

Поиски «троянских коней», «врагов» в своем не только коллективе, но и в Отечестве в те дни было любимым занятием большинства населения нашей необъятной державы. Сталинисты, брежневцы, консерваторы и прочая братия, мешающая перестройке двигаться вперед, к развалу страны, не имела права на снисхождение и клеймилась позором со страниц большинства газет и в передачах Центрального телевидения. На смену «отщепенцу» Сахарову и диссиденту Солженицыну приходили новые оппозиционеры – сталинисты Нина Андреева и Иван Шеховцов. Для многочисленных поклонников Театра на Таганке таким «врагом» отныне должен был стать актер Дмитрий Певцов, осмелившийся вынести сор из такой почитаемой всеми «избы».

В этом конфликте Леонид Филатов был не на стороне молодого актера, поскольку по-прежнему мечтал о возвращении в театр Юрия Любимова. Ждать возвращения пришлось недолго: в **январе 1989 года** (аккурат в свой астрологический год Змеи!) Любимов вновь приехал в Москву, теперь уже сроком на три месяца. Газета «Московский комсомолец» на следующий день после этого события поместила статью «Юрий Любимов: Я

приехал домой».

«На белом фоне ярко-красным: „Здравствуйте, Юрий Петрович!“ Ожидающие в аэропорту „Шереметьево-2“ пассажиры удивленно взирают на улыбающихся людей с цветами, фотоаппаратами, кинокамерами, вылавливая знакомые лица Зинаиды Славиной, Вениамина Смехова, Николая Губенко. Смехов просит диспетчера объявить: „Прилетевшего рейсом Будапешт—Москва Любимова встречает Театр на Таганке. Враз и навсегда!“ Диспетчер резонно отказывается: слишком непривычны эти „враз и навсегда!“ – любимое выражение одного из героев спектакля „Живой“ по повести Бориса Можаева „Из жизни Федора Кузькина“.

Собственно, «Живой» – одна из целей приезда в Москву…»

Любимов вернулся на родину в ореоле победителя, поскольку его сторонники в верхах уже окончательно победили «консерваторов». **8 февраля** в Доме кино была устроена встреча Любимова со столичной интеллигенцией (либеральной ее частью).

Между тем **23 февраля** спектакль «Живой» отпраздновал свою долгожданную премьеру в Театре на Таганке. Этой премьере либеральная пресса посвятила много места, что не было случайностью. Аккурат тогда же свою версию повести Бориса Можаева решил осуществить и советский кинорежиссер Станислав Ростоцкий. И либералы прекрасно понимали, что эта версия будет разительно отличаться от любимовской: лютой ненависти к советской власти в ней не будет. Либералы не ошиблись. Таким образом Ростоцкий во второй раз оказался оппонентом Любимова (в первый раз это случилось, как мы помним, в начале 70-х, когда оба режиссера обратились к повести Бориса Васильева «А зори здесь тихие…»). Учитывая это, либеральные критики и бросились восхвалять любимовского «Живого» и в то же время чуть позже камня на камня не оставят от киношной версии Ростоцкого. Про его фильм будут писать, что это «коврик с лебедями», «лубок про деда Щукаря в молодости» и т. д.

Но вернемся в начало 89-го.

Эйфория в «Таганке» после приезда Любимова была огромной. В те дни всем казалось, что в истории этого многострадального театра наступили лучшие дни. Увы, это оказалось не так. На самом деле «Таганка» стояла одной ногой в могиле и оставалось всего-то чуть-чуть, чтобы и вторая нога театра сорвалась с края и увлекла за собой все «тело». Однако никто об этом пока не догадывается. Хотя почему никто? Ведь взялся же в те дни Юрий Любимов ставить «Маленькие трагедии»

А. Пушкина, назвав их «Пир во время чумы». Под чумой подразумевалось то, что тогда происходило в стране – разгул то ли демократии, то ли анархии. Сам Любимов на одной из первых репетиций так объяснил суть постановки: «Ведь самое страшное, что сейчас происходит, – это хамство и свинство, которым мы все сыты по горло. Поэтому сверхзадача нашего спектакля – призвать людей достойно себя вести, чтобы не было такой дикой зависти, такой дикой скупости, цинизма…»

На волне эйфории, царившей тогда в «Таганке», Филатов задумал снять фильм о родном театре. Идея такой картины возникла у Филатова еще несколько лет назад, когда он ушел в «Современник», но только теперь обрела свои законченные очертания. Согласно этой идее, это должна была быть сатирическая комедия о том, как труппа одного популярного театра противостоит чиновничьему произволу, заключавшемуся в том, что главного режиссера этого театра насильно не впускают обратно в страну из загранкомандировки, а вместо него хотят назначить другого, более удобного руководителя. В итоге актеры, забыв о былых обидах и распрях, объединяются в борьбе за свои права, человеческое достоинство и свободу. Судя по всему, этим фильмом Филатов хотел убить сразу несколько зайцев: воплотить в глазах массового зрителя недавнюю историю «Таганки» (на это же были направлены и мемуары В. Смехова в журнале «Театр») и сплотить костяк театра вокруг Любимова.

Весной **1989 года** был готов сценарий фильма, который был поставлен в план производства на следующий год. Снимать ленту предполагалось на «Мосфильме», в двух новых студиях: «Фора-фильм» и «Ритм».

Тем временем **24 апреля** любимовская «Таганка» торжественно отпраздновала свой юбилей – 25-летие со дня рождения. В «Известиях» по этому поводу была опубликована патетическая статья давнего друга и члена худсовета театра поэта Андрея Вознесенского. В ней он писал:

«Сегодня – серебряная дата нашей Таганки, театра революционной интеллигенции, родившегося четверть века назад. Театр этот – не дитя замерзшей уже к тому времени оттепели, он родился как предтеча сегодняшнего апреля…

Цвет мыслящей интеллигенции собирался на Таганке. Театр был не только московским Олимпом, но и Гайд-парком. Правительственной ложи в нем не было. На премьере «Пушкина» рядышком сидели опальный академик А. Сахаров, космонавты, тогдашний член Политбюро Д. Полянский, диссидент В. Максимов, либеральные работники со Старой площади (там располагался ЦК КПСС. – **Ф.Р.**), московские красавицы, студенты,

шуршавшие «самиздатом», дипломаты… (Поэт забыл назвать в числе зрителей и огромную армию тогдашних «хозяев жизни» – цеховиков, спекулянтов, фарцовщиков, директоров магазинов и складов, для которых «Таганка» с ее антисоветским уклоном была важной составляющей их модной жизни. – **Ф.Р.**)…

Что означают для театра цифры XXV? Что закодировано в них? Дважды накрест перечеркнутые тирания и стагнация? И приветственные пальцы, поднятые вверх как знак победы?.. Ты не отвечаешь, ты работаешь, Таганка. С серебряной датой тебя! Серебряной гривой потряхивает твой капитан.

Чем поразишь нас завтра, Таганка?»

«Поражу тебя распрями, драками с участием ОМОНа и распадом!» – могла бы ответить «Таганка» своему апологету, умельцу выспренного слога. Да только не знала тогда еще «Таганка» о своем ближайшем будущем.

Кстати, банкет по случаю юбилея закончился в театре грандиозной пьянкой. На нем имел несчастье присутствовать 19-летний сын Любимова Петр, который от увиденного буквально впал в ступор. Как проговорится потом сам Любимов: «Сын увидел 25-летие театра – до сих пор не может прийти в себя. Взбесившееся, пьяное стадо…»

Глава тридцать девятая
Горбачевец

Весной 89-го Леонид Филатов оказался в ближайшем окружении самого Михаила Горбачева. Как он там оказался, существуют разные версии. Одни говорят, что этому помог отец Карена Шахназарова (автора «Города Зеро») Георгий Хасроевич, который с **1988 года** работал помощником Горбачева, другие утверждают, что это произошло благодаря самому Горбачеву, который давно любил Филатова как актера. Однако, чем бы ни объяснялись причины этого события, можно констатировать одно: актер, как и многие его коллеги по цеху, не избежал соблазна оказаться поближе к власти. Уж как клеймили многие «перестройщики» своих товарищей по цеху за то, что они выслуживались перед Сталиным или Брежневым, но едва дело коснулось их самих, как они оказались не лучше. И оправдания типа «Горбачев это не Брежнев – он прогрессивнее» здесь неуместны.

История вскоре показала «кто есть ху», хотя уже в те дни весны 89-го для большинства населения страны было понятно, кто такой на самом деле Горбачев. Говоря словами Владимира Высоцкого: «краснобай и баламут», который «все мозги разбил на части, все извилины заплел». Однако Филатов считал иначе, почему и оказался рядом с генсеком. А ведь уже тогда начался отсчет гибели СССР с последующей планомерной сдачей позиций по всем направлениям. В начале **апреля** Горбачев побывал в Лондоне, где встретился фактически со своей «крестной матерью» Маргарет Тэтчер и сделал очередные шаги к этой самой сдаче позиций, отдав на заклание Восточную Европу. Следом, в **декабре**, последует встреча Горбачева с Рейганом на Мальте, где советский лидер капитулирует полностью, будто абориген какого-нибудь богом забытого острова перед конкистадорами. Чтобы не быть голословным, приведу выдержки из высказываний самих американцев.

Например, тогдашний госсекретарь США Д. Шульц сказал о Горбачеве следующее: «Он клал подарки к нашим ногам… Мы выкурили русских из норы, и они делали самые лучшие уступки».

Еще более цинично отозвался о Горбачеве и его политике президент США Рональд Рейган: «Русские – дикие любители погремушек. Как когда-то пуритане с индейцами, мы начали диалог с русскими…». Ему же вторит Збигнев Бжезинский: «Мы не могли понять, что русских можно купить сначала лестью, а

потом деньгами…»

Но у Филатова (как и у других либералов) будто шоры на глазах: он безоговорочно верит Горбачеву и в середине **мая** отправляется с ним в официальную поездку в Китай. Филатов был включен в так называемый «культурный десант», который должен был обеспечивать идеологический промоушн этого визита. В «десант», помимо него, вошли еще несколько известных деятелей: писатели Ч. Айтматов, В. Распутин, С. Залыгин, академики Е. Примаков, Г. Новожилов, В. Коптюг, актеры К. Лавров, С. Чиаурели, кинорежиссер Э. Ишмухамедов, композитор Р. Паулс, журналисты Г. Семенова, О. Лацис.

Визит происходил в сложной обстановке. В те дни китайские либералы вывели на улицы Пекина несколько тысяч студентов, которые требовали от своего руководства таких же перемен, что происходили в Советском Союзе. Самому Горбачеву студенты Пекинского университета вручили петицию, где писали: «Мы, студенты и преподаватели Пекинского университета, выражаем Вам наше уважение и горячо приветствуем Ваш визит в нашу страну… Вы повели советский народ на осуществление самой великой, самой глубокой, самой всесторонней за всю историю СССР перестройки общества… Верим, что Ваш визит не только сможет положить конец 30-летнему ненормальному состоянию китайско-советских отношений, но и принесет китайскому народу новые представления и идеи относительно осуществления реформ и строительства в социалистическом государстве. Даст нам ценный опыт проведения социалистической реформы».

Из этой петиции видно, что китайские либералы хотели у себя такой же перестройки, которая происходила в Советском Союзе. Осуществись их мечты, и того Китая, который мы наблюдаем сегодня – мощного, динамичного, сплоченного, – не стало бы. Он бы развалился точно так же, как развалилась наша страна, некогда тоже сильная и могучая. Китайскому руководству хватило ума не брать примера с Горбачева. Они применили силу: как только советский лидер покинул их страну, они расстреляли студенческую демонстрацию на площади Тяньанмэнь (**3–4 июня**). Более 200 человек были убиты, около 3 тысяч ранены. Жестоко? Бесспорно! Но эти жертвы оказались не напрасны, о чем наглядно говорит сегодняшнее положение Китая. Проникновение «либеральных ценностей» (которые в Советском Союзе и сегодняшней России убили не сотни, а миллионы людей) в Китай не состоялось.

Тем временем в Театре на Таганке уже вызревал новый конфликт между Любимовым и директором театра Николаем Дупаком. Последний, как мы помним, был именно тем человеком,

который помог Любимову возглавить «Таганку» в 64-м. Однако это было давно – четверть века назад, и теперь бывший союзник Любимову был неудобен: он мешал ему в его будущих планах реорганизации коллектива. И значит, должен был уйти. Труппа, которой Дупак верно служил все эти годы (все-таки 25 лет директорства!), дружно его предала (за небольшим исключением в лице нескольких актеров и техперсонала). На месте Дупака труппа хотела видеть Губенко, но тот колебался, поскольку а) уже понимал, что их взгляды с Любимовым на многие вещи все сильнее и сильнее расходятся и б) не хотел рвать связи с большим кинематографом. Поэтому должность директора временно возглавил Ефимович, а Дупак довольствовался «утешительным призом» – стал директором культурного центра на Таганке.

Кроме этого, Любимов избавился и от А. Эфроса, вернее, от памяти о нем: **2 сентября** на сцене «Таганки» в последний раз сыграли эфросовский «Вишневый сад». На этом эпоха Анатолия Эфроса в Театре на Таганке канула в Лету. При этом Любимов по-прежнему работает на два фронта: ставит спектакли за границей, а в свободное время прилетает в Москву и руководит «Таганкой».

Между тем в конце **сентября** Леонид Филатов лег в больницу. Это была его вторая госпитализация за последние полгода: в первый раз он угодил на больничную койку в **апреле**, накануне юбилея «Таганки». Но в том случае обошлось всего лишь несколькими днями. В сентябре все оказалось сложнее – у Филатова была пневмония и приступ оказался настолько сильным, что «Скорую» пришлось вызвать ночью. Лечение продлилось больше двух недель, во время которых врачи провели полное обследование больного. Выводы были неутешительные: организм артиста был изношен и требовал серьезного лечения. Но когда было лечиться, если на носу у Филатова была премьера – спектакль «Пир во время чумы» по А. Пушкину, где он играл сразу две главные роли: Сальери и Скупого рыцаря? Да и общественная деятельность не позволяла уделять своему здоровью достаточно внимания: Филатова выбрали секретарем Союза кинематографистов СССР (он стоял у истоков создания Гильдии актеров советского кино). Плюс к тому же Филатов собирался вскорости дебютировать как кинорежиссер – снять фильм «Сукины дети».

Между тем назадолго до попадания в больницу Филатов отметился в истории с очередным коллективным письмом. Речь идет о «письме 31» в защиту журнала «Октябрь». От чего же пришлось защищать это издание?

В те дни в обществе продолжалась бурная полемика между либералами-западниками и державниками, которые пытались

доказать обществу, что именно их путь может вывести страну к светлому будущему. Поскольку западников поддерживало само руководство страны, то успех в этой полемике сопутствовал именно им: они более широкомасштабно окучивали народ через подручное им ТВ и печатные издания. Одним из таких изданий и был журнал «Октябрь» во главе с писателем Анатолием Ананьевым, который в **1989 году** опубликовал на своих страницах два известных русофобских произведения: роман Василия Гроссмана «Все течет» и «Прогулки с Пушкиным» Абрама Терца (Андрея Синявского). Секретариат Союза писателей РСФСР попытался восстать против этих публикаций и сменить руководство «Октября», однако из этой попытки ничего не вышло: слишком влиятельные покровители были у «октябристов».

Свою лепту в защиту «Октября» внесло и письмо, которое подписал Леонид Филатов (оно было опубликовано **22 сентября 1989 года** в газете «Книжное обозрение»), а также еще три десятка известных людей: Олег Ефремов, Николай Губенко, Марк Захаров, Юрий Афанасьев, Алла Демидова, Вячеслав Кондратьев, Юнна Мориц, Дмитрий Лихачев, Виктор Розов (как мы помним, у драматурга были особые счеты к Филатову за историю с А. Эфросом, но здесь их интересы внезапно совпали), Альфред Шнитке, Борис Васильев и др. Из-за большого объема этого письма я приведу лишь некоторые отрывки из него:

«…Кампания разворачивается обдуманно, шаг за шагом. Вслед за статьей с угрозами „Октябрю“ за публикацию „русофобов“ Гроссмана и Синявского тут же появляется в 6-м номере „Нашего современника“ трактат И. Шафаревича „Русофобия“, сочинение, где утверждается концепция неминуемой гибели „Большого Народа“ от „Малого Народа“, который среди большого народа завелся как антинарод, люто ненавидящий и окончательно разрушающий все религиозные и национальные основы жизни: „…Среда превращается в мертвую пустыню, а с нею гибнет и человек. Конкретнее, исчезает интерес человека к труду и к судьбам своей страны, жизнь становится бессмысленным бременем, молодежь ищет выхода в иррациональных вспышках насилия, мужчины превращаются в алкоголиков и наркоманов, женщины перестают рожать, народ вымирает… (Точная калька того, что будет происходить в России очень скоро – во времена правления президента-«демократа“ Бориса Ельцина. – **Ф.Р.**). Таков конец, к которому толкает «Малый Народ», неустанно трудящийся над разрушением всего того, что поддерживает существование «Большого Народа». Поэтому создание оружия духовной защиты от него – вопрос национального самосохранения. Такая задача посильна лишь

всему народу».

Но кто же этот «Малый Народ», одержимый «противорусскими эмоциями», воинствующей русофобией, на священную войну с которым Шафаревич сзывает рать? На этот вопрос Шафаревич отвечает прямо. Малый Народ – это евреи, русская интеллигенция еврейской национальности или с примесью еврейской крови, а также интеллигенция любой национальности, входящая в «некоторый очень специфический круг внутриобразованной части общества, весьма напоминающий „Малый Народ“…

Секретариат СП РСФСР и его орган «Наш современник» хотят присвоить себе монополию на русский патриотизм. Им якобы невдомек, что горькая правда Пушкина, Лермонтова, Некрасова, любого русского писателя о России – это не русофобия, не оскорбление национального достоинства. Но только истинный русофоб, для которого русская история – лишь карта в карьерной игре, способен толкать русский народ на тотальную ненависть к любому из малых народов, со страниц печати взывая к сплочению в борьбе, направленной на такое противорусское дело. В преддверии выборов в местные Советы, когда народу дана наконец возможность явить свою творческую конструктивную волю, его упорно уводят на гибельный путь сражений с очередным внутренним врагом, чей образ состряпан монопольщиками патриотизма, радеющими о каких угодно интересах, кроме народных.

«Группа товарищей» из правления СП РСФСР взяла на себя полномочия верховной инстанции, чтобы вершить суд и расправу над «Октябрем», обвиняя его в «русофобии» от имени всех писателей России. Со времен перестройки это первый случай крупномасштабной идеологической «проработки» в духе грозных времен и по старой схеме.

В свете всего этого совершенно ясно, что ожидает редакцию «Октября», в каком духе пройдет все его обсуждение в правлении СП РСФСР и какое решение там примут. Пора Ананьева приструнить, а журнал прибрать к рукам, превратив в подголосок «Нашего современника».

Но главный вопрос: как тут быть нам – авторам, читателям и почитателям нынешнего «Октября», который даже публикациями только двух произведений В. Гроссмана сделал неизмеримо больше для понимания русской истории, горькой правды крестьянства, истоков духовной силы народа, чем все, вместе взятые, члены всех расширенных секретариатов правления СП РСФСР?

У нас есть КОНКРЕТНОЕ, ПРАКТИЧЕСКОЕ, ОЧЕНЬ ПРОСТОЕ

ПРЕДЛОЖЕНИЕ. На наш взгляд, это будет самой миролюбивой развязкой, самым естественным выходом из конфликтной ситуации.

Мы считаем, что главный редактор, редколлегия и авторский актив «Октября» сами должны избавить секретариат правления СП РСФСР от мнимой ответственности за все нынешние и все будущие публикации журнала. Для этого нужно всего-навсего снять с обложки указание на то, что «Октябрь» является «органом СП РСФСР», и тем самым журнал выйдет из-под номинального подчинения всем расширенным и нерасширенным секретариатам этой организации, которые не в состоянии трезво отнестись к объективным процессам, ныне происходящим в литературе и в обществе, а также не в состоянии без угроз и судилищ «переварить» публикации Гроссмана, Синявского и даже еще не опубликованные, но объявленные «Октябрем» произведения…

Если бы А. Ананьев, его коллеги и сотрудники приняли такое решение, то это само по себе было бы отрадным событием в истории общества и в истории российской словесности. Поступки нужны ныне, поступки, а не бесконечное отругивание, отвечание и всем изрядно поднадоевшие перебранки.

Мы ожидаем поступка от всего коллектива «Октября». И всячески поможем ему выстоять. И мы уверены в поддержке отечественных читателей, его подписчиков».

Коллектив «Октября» прислушается к этому совету и вскоре выйдет из-под юрисдикции СП РСФСР, став первым в Советском Союзе независимым печатным изданием. После чего продолжит ту линию, которую он занял с начала перестройки: публикацию произведений, которые стали теми бомбами, что в итоге и взорвали страну не в переносном, а в буквальном смысле. Как капля точит камень, эти произведения медленно, но верно пробивали брешь в монолите советского сознания, пороча многие из тех символов, которые долгие годы служили своеобразными маяками всему обществу. Чтобы не быть голословным, приведу лишь некоторые отрывки из тех произведений «Октября», о которых речь шла в упомянутом «письме 31».

А. Терц («Прогулки с Пушкиным»): «Вспомним Гоголя, беспокойно, кошмарно занятого собою, рисовавшего все в превратном свете своего кривого носа. Пушкину не было о чем беспокоиться, Пушкин был достаточно пуст…»

В. Гроссман («Все течет»): «Девятьсот лет просторы России, порождавшие в поверхностном восприятии ощущение душевного размаха, удали и воли, были немой ретортой рабства… Развитие Запада оплодотворялось ростом свободы, а развитие России оплодотворялось ростом рабства… Пора понять отгадчикам

России, что одно лишь тысячелетнее рабство создало мистику русской души… Крепостная душа русской души живет и в русской вере, и в русском неверии, и в русском кротком человеколюбии, и в русской бесшабашности, хулиганстве и удали, и в русском скопидомстве и мещанстве, и в русском покорном трудолюбии, и в русской аскетической чистоте, и в русском сверхмошенничестве, и в грозной для врага отваге русских воинов, и в отсутствии человеческого достоинства в русском характере, и в отчаянном бунте русских бунтовщиков, и в исступлении сектантов…»

Все эти сентенции проистекали из давнего тезиса западников о «рабской парадигме русской нации» (той самой «парадигме», которую так любил обсасывать во многих своих спектаклях Юрий Любимов), однако озвучивались отнюдь не для того, чтобы помочь советским людям разобраться со своим прошлым, а наоборот, чтобы еще больше запутать, внести сумятицу в их сознание и в итоге затянуть в орбиту еще более жесточайшего рабства.

Стоит отметить, что крен в русофобию наметился в перестройке еще в самом ее начале, другое дело, что центральная пресса, почти полностью захваченная либералами-западниками, сделала все возможное, чтобы завуалировать этот процес, выдать черное за белое. Например, почти весь **1986 год** она только и делала, что обливала грязью фильм Николая Бурляева «Лермонтов», выдавая это дело за «справедливую критику творчески беспомощного произведения». Однако отнюдь не творческие огрехи картины волновали ее критиков. Они были обеспокоены тем, что эта по-настоящему державная картина может задать тон в советском кинематографе, станет тем маяком, который подвигнет и других режиссеров создавать подобные произведения. Именно поэтому «Лермонтов» был атакован будто по команде со страниц практически всех популярных печатных изданий, а также подвергся обструкции с высокой трибуны – на V Съезде Союза кинематографистов СССР. В роли разоблачителя выступил один из новоявленных киношных «р-революционеров-перестройщиков» критик Андрей Плахов. Он, в частности, заявил следующее:

«В преддверии съезда на экране Центрального Дома кино состоялась премьера художественного фильма о Лермонтове, снятого режиссером Николаем Бурляевым по собственному сценарию. Автор, он же исполнитель главной роли, уверял во вступительном слове, что он воскресил биографию нашего великого соотечественника с единственной пламенной целью – донести до сегодняшнего зрителя истоки духовности русского

народа, отечественной культуры. Но сама картина никакого отношения не имеет ни к духовности, ни к культуре, ибо беспомощность драматургических и режиссерских средств выводит ее за пределы этих понятий. Штампы вульгарного социологизма соседствуют в ней с безвкусной красивостью, иллюстративность – с фактографическими нелепостями. Затянувшееся ученичество ощущается буквально в каждом кадре…»

Далее критик делает знаменательную оговорку, которая, по сути, была одной из главных причин, почему либералы-западники не приняли бурляевского «Лермонтова». Цитирую: «С каким высокомерием отверг автор написанный задолго до него талантливый сценарий Александра Червинского о Лермонтове…»

Кто же этот гениальный сценарист, что такого путного он создал в советском кинематографе? А создал он больше десятка сценариев, из которых самыми известными стали два: «Корона Российской империи, или Снова неуловимые» (после этого бездарного сценария серия «про неуловимых» закрылась, а сама 3-я серия была обругана не только критиками, но и зрителями) и «Блондинка за углом» (невыразительная комедия о том, как рефлексирующий интеллигент влюбляется в пробивную продавщицу). Что касается его сценария «Лермонтов», то Червинский писал его, судя по всему, с одной целью: показать великого русского поэта не только в ореоле славы, но и в борьбе с различными соблазнами и пороками. Сам Бурляев так объясняет причину, по которой он отказался от этого сценария:

«Червинский не любит Лермонтова. Всеми силами в каждой сцене он рисует образ отталкивающий, мелкий, неталантливый, агрессивный, разложенный изнутри, антипатриотичный, аполитичный. По сути, в сценарии воссоздан образ самого автора…

Без симпатии провел Червинский Лермонтова через весь, если можно так выразиться, сценарий, холодно разделался с ним в конце, пристрелив без эмоций, походя, равнодушно, как бешеную собаку…

Сценарий Червинского – образец идеологической диверсии в кинематографе, акт уничтожения, зачеркивания в глазах людей светлой личности М. Ю. Лермонтова.

Какой там «свет», какой «герой»!.. Серый, маленький вожделеющий урод!..».

Стоит отметить, что у бурляевского «Лермонтова» нашлись и свои защитники. Среди них был и Николай Губенко, который присутствовал на предварительном просмотре ленты и, взойдя на сцену после завершения сеанса, заявил: «Мы по праву гордимся

грузинским и киргизским кинематографом, но русский кинематограф у нас отсутствует. „Лермонтов“ – русская картина…» Вот почему для многих его коллег было странным увидеть подпись Губенко под письмом в защиту журнала «Октябрь». Хотя были и такие, кто ничего необычного в этом поступке Губенко не увидел. Эти люди считали, что Губенко (как и Филатов), хотя и были русскими по своим корням, но давно уже выбрали в качестве своих сподвижников западников, видимо, всерьез полагая, что их взгляды гораздо «передовее», чем то, что исповедуют «лапотные» державники. Отрезвление у обоих наступит уже скоро: с момента развала СССР.

Но вернемся в конец 80-х.

Осенью **1989 года** на экраны страны вышел фильм Карена Шахназарова «Город Зеро», где Филатов играл главную роль – инженера Алексея Михайловича Варакина. Это был не просто фильм, а фильм-разоблачение, причем не с «двойным дном», а с тройным. Вот почему это произведение было с большим восторгом принято либеральной интеллигенцией, причем не только в Советском Союзе (приз кинофестиваля «Созвездие»), но и за рубежом (призы на фестивалях в Чикаго (США) и Вальядолиде (Испания).

Вспоминает К. Шахназаров: «С этой картиной мы много путешествовали по разным фестивалям. А однажды вдвоем с Филатовым поехали в испанский Вальядолид. Надо сказать, что Леня был фанатичным любителем кино. И, естественно, хотел на этом фестивале многое посмотреть. А я только закончил картину, немного устал от кино, и мне было лень по нескольку часов сидеть в душных кинозалах. Поэтому я тянул Леню на улицу: прогуляться по городу, посидеть в ресторане. Так он ни одной картины и не посмотрел.

В конце концов нам вручили главный приз – «Серебряный колос». А тут мы узнаем, что нашей картине еще и в Чикаго дали первую премию – «Золотого Хьюго». На радостях решили это дело отметить. Зашли в ресторанчик, посидели. А когда вышли, я обратил внимание, что на противоположной стороне красуется вывеска: «Секс-шоп». Спрашиваю у Лени: «Ты был когда-нибудь в секс-шопе?» – «Нет». – «Вот и я ни разу. Давай зайдем». Филатов долго мялся, даже сказал что-то вроде: «Нет уж. Ты мне не дал ни одного фильма посмотреть. Но теперь не уговоришь». Но я его уговорил. Нам объяснили: чтобы посмотреть двухминутный ролик, нужно опустить в автомат одну песету. Леня, как только увидел этот ролик, чуть не выбежал из секс-шопа. «Нет, – закричал, – я не могу это смотреть». А когда его две минуты истекли, он с виноватым видом подошел ко мне и чуть слышно

пробурчал: «Слушай, Карен, дай мне еще одну песету»…»

В сентябрьском номере журнала «Искусство кино» была помещена рецензия на «Город Зеро» критика З. Абдуллаевой, в которой суть фильма обнажается со всей своей очевидностью. Приведу из нее несколько отрывков:

«Обыкновенный инженер, прилежный семьянин Варакин Алексей Михайлович отправляется в командировку в город с таинственным названием Зеро. Нуль, по-нашему, или, быть может, фантом. Но именно этот загадочный – реальнейший из реальных – город со своими простодушными, дикими и обольстительными обитателями затягивает нашего героя в опасную игру. В другую – странную – жизнь, грозящую превратить его в картонную фигуру.

Удивляться здесь есть чему. И герою, как Алисе в Зазеркалье, приходится быстро ориентироваться, чтобы не попасть впросак, не обмишуриться. Не заблудиться в каскаде аттракционов, в безумных, но одновременно сотканных из воздуха нашей родимой действительности ситуациях.

Потенция жанра – тематической и образной структуры фильма (то ли пародии на магический театр Германа Гессе, то ли заимствования экспозиционных идей музея восковых фигур мадам Тюссо) – обращена к нашим национально-культурным и социальным мифологемам, разыгранным по законам абсурдистской драмы.

Казалось бы, невозможно представить невероятные картины советской реальности еще более невероятными – так, что даже сама способность логически воспринимать их была бы окончательно утеряна. Конечно, наше вполне реалистическое (хотя и «замифилогизированное») время не объяснить позитивистски. Факты – фактами… Но осознать, что все, что было (и есть) – было (и есть) на самом деле – почти невозможно. Мистика какая-то. Кто спорит – советская жизнь фантасмагорична донельзя. А уж загадочна не менее, чем «славянская душа».

Но мы свыклись с абсурдностью повседневного существования настолько, что с трудом отличаем норму от аномалии. У нас ведь своя особенная норма (не только гордость), то бишь собственная уникальность, повсеместно ускоренная аномалия. Скажем, объявлять здоровых сумасшедшими – давняя, восходящая аж к Чаадаеву, а отнюдь не только социалистическая традиция.

Когда здравый смысл кажется (не кажется, а является) сюрреалистским бредом, – все возможно. Как в сказке. Или – как в нашем отечестве. Короче: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью» – построить к 80-му году коммунизм, например, или

прорыть туннель от Лондона до Бомбея. Нашему человеку по плечу быть одновременно и членом Политбюро, и японским шпионом. Поверить в это нельзя. Но если очень надо – можно. Опыта нам не занимать.

Франц Кафка должен быть объявлен классиком социалистического реализма, представившим феноменологию нашей типичной жизни в типичных же обстоятельствах.

Надо сказать, что правдоподобие вообще зачастую путает у нас карты. Ведь когда вымысел обретает качество реальности, норма становится абсурдом. «Умом Россию не понять» – не только нещадно растиражированная поэтическая сентенция, но и бессмертная формула национального иррационализма.

Начало «Города Зеро» могло бы стать завязкой к любому прежнему фильму К. Шахназарова, а также вполне сгодилось бы для застойно-производственной картины, не выходящей за рамки привычного абсурда. Однако простенькая история (командировка в глубинку для выяснения отношений с заводом-поставщиком кондиционеров в связи с переходом на хозрасчет) изживается авторами в самом зародыше, перевоплощается в нечто непостижимое и постепенно мистифицирует героя, а заодно и нас, зрителей.

Фактура, натура, персонажи, детали легко узнаваемы и смещены, как если бы пришлось запечатлеть зыбкую грань между кошмарным сном и явью, поведать о бредовом состоянии людей здоровых (не уличишь) или же – о неявных отклонениях людей, давно сдвинутых по фазе.

Герой фильма, вступив на платформу Зеро, связывает как бы две реальности.

За Варакиным – нормальная жизнь: жена, дети, служба, заботы, переживания. Жизнь, показанная, скажем, в «Курьере» (предыдущий фильм К. Шахназарова. – **Ф. Р.**), знакомая и по другим художественным и внехудожественным свидетельствам.

Перед ним – та же жизнь. Но ее реалии взвинчены, гипертрофированы, доведены до фантасмагорического предела, а причинно-следственные связи разрушены. Реальность освобождена здесь от доныне привычных герою закономерностей и готова раскрыть свои же непредсказуемые возможности. С одним, правда, немаловажным условием. «Только для сумасшедших – плата за вход – разум» (так было в магическом театре Гессе).

В город Зеро Варакин попал обычным путем, но оттуда такой путь заказан: обратных билетов не продают, поезда проходят мимо, дорога утыкается в «кирпич». И вообще вместо железнодорожной станции – краеведческий музей, то есть одна из

актуальных современных мифологем, связанная с идеей возрождения малой Родины. Плата за вход – тридцать копеек и… «разум». Недорого по нашим временам. Героя – человека со здоровой психикой – в этом городе повсюду подстерегают изнуряющие ловушки. Они напоминают манящие надписи на дверях все того же магического театра. «Наслаждение от самоубийства! Ты доконаешь себя смехом». «Время превращается в пространство с помощью музыки». «Все девушки твои». Непонятно лишь, что для Варакина лучше и есть ли у него выбор: удержаться от искушений или же поддаться им…

Зеро – нуль, дыра. Как в белом цвете заложен весь спектр цветовых оттенков, так и зеро – знак бесконечности: благой, дурной и безразличной…

Герой попал в Зеро в наоборотный мир, удивительно смахивающий на самый заурядный. Только в Зеро все смешнее и запутанней. Надо – соответствовать. Ну, совсем как в стране чудес: «Конечно, ничего удивительного в этом не было. Правда, Кролик на бегу говорил: „Ах, боже мой! Я опаздываю“. Но и это не показалось Алисе особенно странным. (Вспоминая об этом впоследствии, она подумала, что ей следовало бы удивиться, однако в тот миг все казалось ей вполне естественным)…»

Художественная логика фильма – попытка воспроизвести своеобразный, на грани абсурда, концентрат соцреализма, гипертрофию жизнеподобных деталей. Персонажи и ситуации фильма – словно ожившие муляжи и живые картины из нашей непредсказуемой действительности.

В этом смысле кульминационный эпизод – осмотр героем музея с ошеломительно правдоподобными и одновременно нелепыми экспонатами превращается в апофеоз искусно достоверной «картины мира», где совместились большая историческая ложь, подтвержденная чистотой «документов», местные радости и достопримечательности. И все здесь натурально – невозможно отличить куклу от загримированного персонажа. И наоборот…

Жители Зеро существуют в имитационной и близко нам знакомой реальности. Они персонажи человеческой комедии, чья убийственная типажность и типичность обнаруживает старый и вечно новый социальный вид: массовидного советского человека с его мифами, манерой поведения и, разумеется, идеалами. Как, например, строительство Беломорканала или всегда животрепещущая идея русской государственности…»

Раскрыв смысловую канву фильма, критик далее переходит к разбору актерских работ картины. Вот что она пишет о нашем герое:

«Леонид Филатов. Старожил Таганки, голос из хора, лицо фона, обрел знаменитость и вышел в первачи благодаря „Экипажу“ А. Митты и „Успеху“ К. Худякова. Закваска Таганки – в личности, в горделивом самоосознании без всякой позы, тем более фальши. Леонид Филатов, поэт и пародист, белая кость Таганки, не сыгравший там ни одной большой роли, привнес на экран романтический, темпераментный, но и желчный, жесткий образ человека с „некрасивым“ интеллектуальным, очень подвижным лицом, нервным, стремительным жестом.

Актер – автор. Умный актер (скольким прекрасным артистам это качество, увы, помешало). Актер – не «губка», не «инструмент», не «исполнитель». Оттого, наверное, он так замечательно читает стихи. Иначе, но не хуже, чем Юрский.

Филатов, призванный играть активных и моторных героев, здесь смикширован, обыден и даже стерт. Средний человек, человек из метро, его герой раздраженно терпит этот зоосад или кунсткамеру. И вот собственно замешательство – встречу с планетой Зеро, которая провоцирует, взывает его к ответу, вот эту почти оторопь, перебиваемую еле сдерживаемым возмущением и чистосердечным смущением, актер разрабатывает, распределяет изящно и ненавязчиво. Филатов играет последнего живого, отбрасывающего тень, рядом с теми, кто этого свойства лишился, кто доигрывает или разыгрывает лишь роли в нулевом пространстве Зеро…»

Свою заметку критик завершает не самым лестным для создателей фильма выводом: «И все же. Почему запнулся этот фильм? Почему, выразительный в деталях, он не держит каркас цельной структуры? Легко свалить на сценариста, забуксовавшего где-то в середине фильма. Но и режиссер не сумел удержать труднейшего равновесия – действительно пионерского в кино – между драмой абсурда и абсурдом соцарта, невольно пришедшего к сатирическому обозрению, стереоплакату. А может быть, проблема сложнее и подвох был скрыт в непосильной задаче, ибо выхолощенная, мертвая и, в сущности, прямолинейная натура соцарта не поддается переводу в объемное, динамичное кинематографическое измерение? Так или иначе дерзкому замыслу недостало вполне адекватной художественной идеи. А именно: создать (ни много, ни мало) новый киножанр не в смысле набора определенных составляющих, парада приемов и парада актеров, но и жанра как особого типа „строить и завершать целое, притом… существенно, тематически завершать, а не условно – композиционно кончать“ (М. М. Бахтин)».

Много позже, уже в наши дни, политолог Сергей Кара-Мурза оценил фильм «Город Зеро» с иных позиций, с

конспирологических. И его доводы вполне убедительны. Поэтому позволю себе их процитировать:

«Этот фильм полезно бы посмотреть всем, кто стремится понять, какой технологией разрушается общество. Фильм сделан в жанре „масонского искусства“. Это не значит, что режиссер – обязательно масон. Это жанр, в котором философская или политическая идея передается в художественных образах в виде шифровки, доступной немногим, но влияющей на подсознание зрителя. Шифром служат аллегории, иногда красивые и легкие, иногда тяжелые и страшные…

Работа над фильмом началась в **1987 году**, а когда возник замысел, неизвестно. Неизвестно также, помогал ли советом папа режиссера, ближайший помощник Горбачева. Когда фильм вышел на экран, он воспринимался просто как хороший фильм абсурда. Странно, что даже через пять лет, когда все уже могло стать ясно, один из ведущих актеров фильма, с которым я смог побеседовать, так и считал его фильмом абсурда. Во всяком случае, во время съемок, по его словам, никто из его коллег скрытых смыслов не заметил.

На деле в фильме сжато и талантливо изложена программа перестройки. В нем показано, как можно за два дня довести нормального и разумного советского человека до состояния, когда он полностью перестает понимать происходящее, теряет способность различать реальность и продукты воображения, в нем парализована воля к сопротивлению и даже к спасению. И все это без насилия, лишь воздействуя на его сознание и чувства.

Вся перестройка Горбачева и была такой программой, и когда советских людей довели до такого состояния, как героя фильма, можно было безопасно сделать абсолютно все: расчленить СССР, ликвидировать советскую власть и все социальные права граждан, отнять собственность и даже личные сбережения. Всякой способности к борьбе они были лишены.

Как художественное произведение фильм сделан блестяще, вдохновенно. Плотность смыслов достигнута невероятная. Актеры играют безупречно. И силы были собраны мощные (Л. Филатов и Е. Евстигнеев, В. Меньшов и А. Джигарханян, О. Басилашвили и другие). Примечательно, что явно незаурядный фильм никогда как следует не рекламировался. Он как будто был сделан для узкого круга.

Сейчас, после опыта десяти лет, соответствие хода реальных событий с программой, зашифрованной в фильме, очевидно. В 1996 году при Комитете по безопасности Госдумы полгода работал семинар, посвященный технологии разрушения «культурного ядра» общества. Это был редкий тип собраний, где

встречались и находили общий язык, хоть и не без трений, специалисты и от демократов, и от оппозиции. Одно из последних заседаний семинара как раз и было посвящено разбору фильма «Город Зеро» (все участники специально его посмотрели). Все сошлись на том, что фильм весьма точно предвосхищает процесс разрушения «культурного ядра» советского общества. Мнения разделились по второстепенному вопросу: предписывает ли фильм программу разрушителям (то есть служит ли он им методикой) или он предупреждает об опасности? Точно ответить на этот вопрос невозможно, да и вряд ли сейчас необходимо. Важно использовать фильм как урок. Ведь многие части программы начинаются по второму, а то и по третьему кругу.

В кратком разделе затрону лишь главные удары по сознанию «совка», показанные в фильме. Первый удар – помещение человека в ситуацию невозможного, запрещенного всеми культурными нормами абсурда, при том, что окружающие люди воспринимают его как нечто вполне нормальное… Создание ситуаций абсурда в связи с самыми обыденными нормами очень широко использовалось в перестройке. Помните, в солидных театрах в пьесы стали включать постельные сцены, в печати узаконили мат, а «Московский комсомолец» стал расписывать прелести «орального секса». Газета ЦК ВЛКСМ! Потом усложнили. Вот Сахаров на съезде депутатов вдруг заявил, что в Афганистане командование Советской армии при малейшей опасности окружения приказывало уничтожать собственные войска с воздуха. Обвинение дикое, у некоторых женщин-депутатов вызвало шок до слез. Какой-то депутат-афганец стал протестовать, а Сахаров ему ответил: «Докажите, что я не прав». Опять абсурд: он, рыцарь правового государства, как бы не знает, что бремя доказательства возлагается на обвиняющую сторону. И при этом сидит спокойно Горбачев, улыбается весь Президиум, молчит генерал Громов. Секретарша голая, как в «Городе Зеро», а все считают, что так и надо!..

Конечно, сила фильма в том, что он показал воздействие абсурда на сознание и подсознание наглядно, в чистом виде, как в научном эксперименте. А уж прикладные разработки делало множество практиков.

Но это – лишь артподготовка. После нее идет наступление широким фронтом, и главное оружие – разрушение исторической памяти. Здесь самый длинный эпизод фильма – экскурсия Варакина в краеведческий музей с пояснениями смотрителя (Е. Евстигнеев)…

Всякая история мифологизирована, но человек может опираться на нее, если она связана единой «цепью времен». Чтобы

разрушить сознание человека (или народа), самое главное – рассыпать историю, ввести в нее абсурдные, ни с чем не сообразные эпизоды, как вирусы в компьютерную программу…

Смотритель выбирает экспонаты очень точно – как будто указывает эпизоды, которые должны стать в идеологической вакханалии перестройки забойными темами. Вот эти темы: спор о выборе религии у Владимира; Смута и Лжедмитрий; Сталин в 1904 году; Азеф и революционный террор; расстрел царской семьи (кстати, следующий фильм К. Шахназарова будет посвящен именно этой теме – «Цареубийца». – **Ф.Р.**); Гражданская война и сталинские репрессии; Отечественная война – через упоминание об американской помощи и нелепый миф о подвиге нашего летчика; тупость официальной идеологии и диссидентство. Все это подано поразительно емко и точно, с замечательной игрой Евстигнеева. Он как будто урок давал ведущим нашего перестроечного телевидения: говоря о чьей-то гибели, он начинал странно смеяться…

В фильме изложена и кадровая установка. Дирижером (явным) идейной революции в городе Зеро и хранителем ее смыслов оказывается пошлый и подловатый председатель писательской организации. Авторы не перегибают палку, их писатель Чугунов хотя и идет всю жизнь от одного предательства и покаяния к другому, все же не сделан такой фигурой гротеска, как, скажем, реальный Евтушенко. Важна суть.

Торжество перестройки показано в виде учреждения «Клуб рок-н-ролла им. Николаева» (того следователя ОБХСС, что танцевал рок 30 лет назад, после чего был уволен из МВД и стал поваром, которого то ли убили, то ли он застрелился накануне). Теперь рок-н-ролл танцует вся верхушка города, вплоть до престарелого полковника КГБ и следователя. Прекрасно показано, что все это – программа, которая кропотливо выполняется уже 30 лет, что в ней есть посвященные, а есть и наивные, не знающие ее смысла участники. И все это – лишь часть, пусковой механизм большой программы. Не с приватизации завода начинают демонтаж государства, а с рок-н-ролла и краеведческого музея.

Блестяще, на мой взгляд, изложена в фильме идейная программа будущей оппозиции – патриотов-державников. Сжато и точно. Она вложена в уста прокурора города. Он человек с комплексами («всю жизнь мечтал совершить преступление»), чувствительный патриот, не желает пить пиво «за прогресс» и поет купеческие романсы под гитару. В номенклатурной шайке он занимает невысокое положение, им помыкают. Главное, он бессилен – даже застрелиться не может, у его пистолета вынут боек. Максимум, что он может сделать для советского человека

(Варакина), которого он обязан защищать, это шепнуть ему: «Бегите».

Это он шепчет в момент конца, когда вся шайка из начальников, теневиков, писателя, девиц легкого поведения набрасывается на «дерево Российской государственности», ветки которого олицетворяют власть, начинают это дерево крушить и расхватывают ветки.

А куда бежать? Через лес, болота, до безлюдного озера. Прыгает Варакин в какую-то дырявую лодку без весел и отталкивается от берега. Нет ему спасения.

Мы обязаны изучать и методики наших губителей-манипуляторов, и тайные знаки-предупреждения из их среды. К какой категории относится фильм «Город Зеро» и ему подобные, нам неведомо, но мы должны их внимательно смотреть».

Уже в наши дни, в **апреле 2006 года**, давая интервью «Литературной газете», режиссер фильма Карен Шахназаров так объяснил мысли, которые владели им во время работы над «Городом Зеро»:

«В этой картине, конечно, есть ощущение катастрофы, которая приближается. И оно возникло из реальной жизни, которая в тот момент окружала нас. Я помню, что у меня было чувство, что катастрофа неизбежна. И думаю, не только у меня. Но нельзя сказать, что это был спланированный фильм, что мы что-то наперед знали. Конечно, никакого плана у нас быть не могло. И вообще, когда разрушается такая гигантская империя, меньше всего нужно думать, что это делается по плану или злому умыслу… У художника не может быть таких замыслов, другое дело – то, что мы могли чувствовать и передать эти ощущения. Но есть и другая часть людей, которых ничего не волнует, которые ничего не ощущают, и об этом тоже, кстати, никогда не следует забывать. Значит, наша интуиция оказалась более развитой. Кстати, моему отцу картина „Город Зеро“ нравилась, и Горбачев ее очень любил. Это одна из любимых его картин…»

Глава сороковая
«Сукины дети»

Но вернемся в конец **1989 года**. В середине **ноября** новым министром культуры СССР был назначен Николай Губенко. Это назначение не было случайным, поскольку Губенко в течение последних нескольких лет был в большом фаворе у Горбачева и К° (снялся в роли Ленина в телесериале о вожде мирового пролетариата, подготовил возвращение Любимова на родину и т. д.). Однако, несмотря на свое министерство, Губенко продолжает оставаться актером «Таганки», хотя и занят всего в двух спектаклях: «Борисе Годунове» и «Владимире Высоцком» (последний ставится всего лишь два раза в год: в день рождения поэта и в день его смерти).

Между тем дела «Таганки» идут все хуже и хуже, что неудивительно: Любимов по-прежнему живет на две страны, Губенко министерствует. Как записал в своем дневнике **28 января 1990 года** Валерий Золотухин: «В театре полный развал. Я такого не помню даже в самые худшие времена… Вот расплата за всю безнравственность наших руководителей. Начиная с разговора о кризисе театра во времена Эфроса, со снятия Дупака. И пришли мы к разбитому, неуправляемому корыту…»

Но Филатова тогда мало интересовали дела в театре, поскольку он запустился с фильмом «Сукины дети». Причем ни одного актера «Таганки» он в свою ленту не пригласил (кроме себя и своей супруги Нины Шацкой), довольствовавшись «варягами». Но это были настоящие звезды: Евгений Евстигнеев, Александр Абдулов, Лариса Удовиченко, Елена Цыплакова, Владимир Ильин, Людмила Зайцева, Лия Ахеджакова, Мария Зубарева, Сергей Маковецкий. Поскольку собрать в одном месте столь именитых актеров было делом нелегким (у каждого были свои творческие дела), Филатову пришлось совершить чудо: он снял картину за 24 съемочных дней без выходных. Как заявил в те дни сам Филатов:

«Я хочу снять картину о братьях-актерах – несчастных и зависимых, но прекрасных и добрых, чаще всего получающих по зубам, беззащитных, страдающих от невнимания и постановщиков, и публики. Это такой съежившийся, но все еще трепыхающийся, живой народ, особенно в провинции, где могут работать только сумасшедшие подвижники. Хорошо, что они еще не перевелись…»

Вспоминает В. Ильин: «Филатов создал на съемках

потрясающую атмосферу. Знаете, как в театре говорят: „Против кого будем дружить“. Так вот на тех съемках никто не дружил „против“. Все дружили „за“. За Ленечку. Своим юмором, умением находить выходы из любых ситуаций он влюбил в себя всех. Помню, в последний съемочный день мы, актеры, слегка расслабились – ну приняли немножко на грудь. В общем, свою „капельку“ текста я пробормотал так, что никто и понять не смог. Филатов посмотрел на меня, улыбнулся и сказал: „Так, Володя. Еще дублик. Только теперь по-русски“…».

Сюжет фильма, который относился к жанру трагикомедии, самым прямым образом перекликался с событиями **1983 года**, когда Любимов остался в Лондоне. Правда, реальность в картине была тесно переплетена с вымыслом. Вкратце сюжет выглядел следующим образом. После того, как главреж театра остается за границей и в театр приходит высокая комиссия из Управления культуры во главе с неким Юрием Михайловичем (эту роль Филатов предлагал Олегу Янковскому, но после того как тот отказался, решил сыграть ее сам), актеры поднимают бузу, забаррикадировавшись в театре. Во время этого противостояния одному из актеров становится плохо и он теряет сознание. Его коллеги, сочтя, что он умер, поднимают его на носилках и выносят на улицу, где их поджидает толпа возмущенных горожан. В это время «покойный» оживает, видимо, символизируя тем самым, что этот театр никогда не умрет. На этой оптимистической ноте фильм и заканчивается. Однако в реальной действительности этот оптимистический финал не подтвердился.

Приступая к работе над фильмом, Филатов уже сложил с себя полномочия секретаря Союза кинематографистов СССР. Он проработал в этой должности около года и уходил в расстроенных чувствах. Да, вместе с коллегами они создали Гильдию актеров советского кино, однако это было малоэффективное учреждение, которое не могло существенным образом облегчить жизнь актеров. Страну раздирали политические и экономические распри, бушевала инфляция и государству было не до актерской братии. Более того, за то время пока существовала ГАСК, ее столько раз посещали с проверками сотрудники Минфина, что никакой возможности спокойно работать не было. Поэтому Филатов оттуда и ушел, заявив в одном из тогдашних своих интервью: «Я ушел из секретарей СК – не получилось…»

Тем временем **10 мая** в семье Филатовых-Золотухиных случилось радостное событие: из рядов вооруженных сил демобилизовался Денис Золотухин. По совету родителей, парень

выбрал актерскую профессию и тем же летом подал документы во ВГИК.

Тогда же у Филатова вышла вторая (после «Федота-стрельца») книжка. Она называлась «Бродячий театр» и в ней были собраны его стихи, пьесы и пародии. Тираж по тем временам большой – 50 тысяч экземпляров.

Между тем перестройка в Советском Союзе уже обрыдла простому люду (поскольку прилавки магазинов становились все пустее и пустее), зато интеллигенция буквально захлебывается от свободы: свободы мысли, свободы передвижения. С **января** в СССР потянулись бывшие его граждане: Андрей Синявский, Мария Розанова, Эфраим Севела, Саша Соколов, Наталья Макарова, Владимир Войнович и другие. Дальше – больше.

30 июня секретариат Союза писателей СССР отменил постановление от 1969 года об исключении Александра Солженицына из своих рядов. Однако «вермонтский отшельник» возвращаться на родину не торопился, предпочитая наблюдать за событиями издалека.

Наконец, в том же **июне** Указом Верховного Совета СССР советское гражданство было возвращено Юрию Любимову. Но и он не слишком торопился окончательно оседать на родной земле. «Родина там, где тебе хорошо», – изречет он гораздо позднее и, следуя этой поговорке, будет жить за пределами СССР, продолжая приезжать в Москву лишь на время репетиций очередных спектаклей и премьер.

31 августа 1990 года в «Комсомольской правде» было опубликовано очередное интервью с Леонидом Филатовым. Приведу из него лишь небольшой отрывок, где наш герой дает характеристику своему взрывному характеру, который часто был источником всяческих неприятностей для его обладателя:

«Я везде понемножку скандалю. Пытаюсь, конечно, этого не делать, не люблю себя за это. Но у меня такой характер – я быстро хожу, быстро говорю, быстро срываюсь, ошибаюсь, каюсь… Все делаю быстро. Могу надерзить и обидеть. А дома… Мы, как известно, люди слабые, распускаемся на близких людях…»

Глава сорок первая
Тревожное время

Закончив работу над «Сукиными детьми», Филатов вновь включился в дела «Таганки». В середине **сентября** он участвовал в гастролях театра в Ухте, где играл в нескольких спектаклях, в том числе и во «Владимире Высоцком». В последнем занята почти вся труппа театра вместе с министром культуры СССР Николаем Губенко. Однако атмосфера на репетициях далека от идеальной. Любимов часто срывается на крик и в запале кричит актерам, проклиная их «совковость»: мол, ваша система, ваши вшивые деньги, ваше советское воспитание. Глядя на него со стороны, можно было подумать, что сам он родился в Лондоне или Цюрихе. Однако долгое пребывание за границей уже наложило на него свой отпечаток. Он и раньше был сущий барин, а тут просто превратился в эдакого надменного капиталиста, помыкающего своими нерадивыми рабочими. Когда Филатов, в ответ на гневные тирады шефа, раздраженно заметил: «Я, пожалуй, застрелюсь», Любимов не упустил случая его поддеть: «Вы свой фильм сняли? Тогда можете стреляться». На что Филатов не растерялся: «Спасибо за разрешение».

В те дни Валерий Золотухин записал в своем дневнике: «Все клянут шефа, говорят с ненавистью. А я вспоминаю Эфроса и думаю, как несправедливо поступила с ним судьба, и с нами тоже. Выслушивать от Любимова всю эту поносную гнусь – да, дело малоприятное…»

Конфликты Любимова с актерами «Таганки» происходили и раньше, в лучшую пору этого театра, но тогда они носили в основном творческий характер. Теперь сюда добавилась чистая коммерция. Заматерев в своих западных вояжах, Любимов задумал создать из своего театра гастрольную труппу, с которой можно разъезжать по миру и зарабатывать деньги. Причем неплохие деньги, учитывая ту популярность, которую «Таганка» имела на Западе, в основном благодаря своему антисоветизму. Однако в этой гастрольной труппе Любимов хотел видеть не всех актеров, а всего лишь половину. Остальных он считал «балластом» и мечтал от них избавиться. При этом он надеялся на помощь актера своего театра и министра культуры СССР Николая Губенко, но тот эту затею режиссера не одобрял. Губенко, кажется, уже окончательно понял, что «Таганка» Любимову нужна исключительно для личной коммерции, а отнюдь не ради искусства. Он уже человек немолодой, ему надо о

своей семье думать. Ведь бросил же однажды Любимов такую фразу: «Ни моя жена, ни Петя не хотят жить в Советском Союзе». Как будто кто-то раньше в этом сомневался! Вся любимовская фронда 83-го года, когда он остался в Англии, именно на этом и была замешана: на нежелании жены Любимова возвращаться в СССР.

22 сентября Валерий Золотухин записал в своем дневнике следующие строчки: «Хорошо играл… хорошо играл финал», – сказал на поклонах шеф. Спасибо тебе, шеф. И жалко мне тебя. Но ты любишь сына, это судьбы подарок тебе, к «закату солнца»… Только не ври, что гастроли в США или Японии нужны только нам. Мне, например, они на… не нужны, они в первую очередь нужны тебе. Ты же от ассоциации огромные купоны стрижешь за свои старые работы. И на здоровье! Ты заслужил это, а так как ты в некотором смысле (денег) стал западным работником…»

Так в Театре на Таганке начался новый этап – капиталистический. Проходил он в муках, поскольку реальным капиталистом был один человек – Юрий Любимов. Во-первых, в силу своих корней (как мы помним, дед у него был кулаком), во-вторых – в силу своего многолетнего обретания на Западе. Остальные члены труппы, включая и техперсонал, были плотью от плоти социалистической системы отношений. Всю свою творческую жизнь эти люди втыкали шпильки, а иной раз и целое шило в тело социализма, не ведая того, что при другой системе это шило будут втыкать уже в них. Капитализм воочию показал свой звериный оскал. Но, как говорится, за что боролись…

И вновь процитирую Золотухина, который так описывает гастроли «Таганки» в Германии: «Шеф сыграл с нами втемную. Раздача знаков была вчера, действительно в темноте и под дождем! И эта ассоциация купила его по одной цене, а нас – по другой. Совершенно очевидно. Более кошмарной поездки я не помню. Он всех поссорил. В автобусе Иван Бортник объявил рабочим, что они уволены, что надо набирать новую бригаду, они вылезли из автобуса и рвались бить ему морду, его отбили, но я думаю, что этим дело не кончится. Конфликт глубже. Шеф их обидел, не предупредив и просто столкнув интересы актеров и рабочих.

А когда-то мы жили дружно и даже помогали рабочим грузить и разбирать декорации. Ну, что делать, мы в другой системе обретаемся. Так воспитаны – колхозная система…

Любимов обманывает нас, и мы не знаем своего завтрашнего дня. Я понимаю, что никакие заявления о том, что я не поеду на следующие гастроли, его не напугают, он усиленно и беспардонно ищет конфликта с труппой, с государством…»

А конфликт Губенко и Любимова разгорался все сильнее (Филатов в этом конфликте был на стороне первого). В середине **ноября** Любимов назначил на роль Бориса Годунова «варяга» – Алексея Петренко, хотя под рукой был свой таганковец Виталий Шаповалов, который в эту роль уже вводился. Это был конкретный намек Губенко, что дни его в этой роли (а он, как мы помним, был главным исполнителем с момента премьеры этого спектакля) сочтены. Но Губенко так просто сдаваться не собирался и, когда в газете «Советская культура» вышел анонс, что Петренко – новый Годунов, позвонил в театр и заявил: «**30 ноября** играть и репетировать буду я!» Поскольку Любимов в тот момент находился за границей, возразить ему никто не посмел. Узнав об этом, Любимов, конечно, взорвался, однако уволить Губенко тоже не решился: министр все-таки! Зато решился сделать это в отношении других и чуть ли не каждый день слал в Москву телеграммы, где приказывал администрации «Таганки» кого-нибудь уволить: то из актерского состава, то из техперсонала. Труппу от этого лихорадило еще больше, а Любимов знай себе шлет одну телеграмму за другой.

В те дни даже состоялся разговор о Любимове между Губенко и Михаилом Горбачевым. Последний, как мы помним, был давним почитателем таланта режиссера и сделал все для того, чтобы он вернулся на родину и вновь возглавил «Таганку». Теперь же Горбачев в недоумении спрашивал Губенко, которого он на днях ввел в Президентский совет: «Коля, что происходит? Мы что, ошиблись в этом человеке?» «Выходит, ошиблись», – разводил руками Губенко.

Слышать эти слова странно, поскольку Любимов по большому счету никогда и не считался откровенным горбачевцем. Разве что он какое-то время, в середине 80-х, был человеком, симпатизировавшим ему. Однако в отличие от тех же Губенко или Филатова Любимов не стремился стать для Горбачева своим, поскольку более был заинтересован в своих западных делах, чем в том, что происходило у него на родине. К моменту прихода Горбачева к власти у Любимова был уже надежный запасной аэродром, поэтому записываться в горбачевцы он никогда не спешил. Зато, когда стал набирать силу Ельцин, Любимов практически сразу стал его поддерживать. Хотя никакой особой разницы между Горбачевым и Ельциным не было: оба вели дело к развалу Советского Союза, только избрали для этого разные пути. Если Горбачев делал это поэтапно, то Ельцин стремился поставить крест на СССР как можно быстрее. Судя по всему, именно за это качество его и ценил Любимов, да и все остальные либералы.

Между тем непростые дни переживают и взаимоотношения двух актеров «Таганки»: Леонида Филатова и Валерия Золотухина. Они никогда не были особенно дружны, а после того как жена Золотухина Нина Шацкая вышла замуж за Филатова, эти отношения и вовсе стали натянутыми. А затем между Филатовым и Золотухиным и вовсе пролегла трещина – когда они заняли диаметральные позиции в отношении прихода в театр Анатолия Эфроса. Однако, как говорится, время лечит, и к концу 80-х былая вражда вроде бы стала сходить на нет. Бывшие враги стали общаться не только на сцене и за кулисами «Таганки», но даже ходить друг к другу в гости. Немалую роль при этом сыграл сын Золотухина Денис, который невольно стал связующей нитью между двумя мужчинами. В конце **1990 года** Филатов даже протянул Золотухину руку помощи, взяв его под защиту в нескольких своих интервью печатным изданиям (Золотухина тогда обвиняли в том, что он «катит бочку» на евреев). Этот поступок настолько растрогал Золотухина, что он дал Филатову почитать свои дневники. А **18 декабря** сел писать Филатову письмо, где попытался объяснить свои чувства к нему. Писал он следующее (цитирую с некоторыми сокращениями):

«Леня!

Больше всего из всей истории с рукописью (речь идет о дневниках. – **Ф.Р.**) меня огорчили твои слова: «Я подозревал, как ты ко мне относишься». Клянусь тебе, ты не знаешь, как я к тебе отношусь! Мне бы не хотелось, чтобы ты даже подозревал меня в хамелеонстве, а не то что был уверен…

К тебе относился я всегда и отношусь с обожанием и восхищением, подчас тщательно скрывая это. И не только из-за Дениса (мы об этом много говорили с тобой), и тем более не потому, что ты ввязался из-за меня в эту свару по еврейскому вопросу и сам теперь хлебаешь дерьмо. Отношение мое к тебе не вчера сложилось и задолго до прихода А. В. Эфроса. Оно не исключает моей к тебе зависти, и профессиональной, и, что более страшно и обидно, человеческой. Так же как оно не исключает и моего категорического несогласия с тобой по некоторым эпизодам нашей жизни-судьбы, не личной, тут, к счастью, Бог миловал, все пристойно. Быть может (и наверняка), мысль о публикации грела меня еще и потому, что ничего художественного давно не получается, а тут как бы компенсация (компенсаторность).

К тому же люди не нашего круга, не задействованные в повествовании, считают, что это лучшее, что мной написано вообще в прозе. «Самое большое уродство психики – тщеславие». Это сказано верно, и я от этого уродства не избавлен. Слова

говорятся разные, особенно в разгоряченном состоянии. И по моему адресу я слышал от тебя оскорбительные резкости, иногда справедливые, иногда обидные. Ты и сам на свой взрывной характер часто сетовал, но отходил и пр. Но я не делал из этого далеко идущих заключений. Умоляю тебя – не делай и ты! Скажу тебе больше: большего авторитета, чем ты, в подобных делах у меня нет.

С приветом В. Золотухин».

Самое интересное, но это письмо не повлияло на уничижительные оценки Филатова, которые он дал дневникам Золотухина. Когда последний позвонил Филатову домой, тот ему такое сказал… Впрочем, лучше послушать самого Золотухина, который **27 декабря** записал следующее:

«Филатов шибко врезал мне: «Мы с тобой как-то не разговаривали… Я все думаю об этих твоих дневниках или мемуарах, как их назвать… На решение твое это не повлияет (Золотухин отдал часть своих дневниковых записей в издательство для публикации. – **Ф.Р.**), но все это такая неправда, ложь. Ты прикрываешься и рисуешь себя с чужих слов… свидетелей нет… дерьмо это, а не литература… детский лепет… дерьмо». И что-то еще очень точное он сформулировал, но наш разговор прервали. Быть может, это Нинка нажала на рычаг или шнур выдернулся, не знаю. Когда отдавал пленки, Нинка сказала, что он с большого похмелья, спит, чтоб я не тревожил. Где-то на свадьбе гулял Леонид. Но настроение мне на Новый год он испакостил. Но любопытно: чем он больше меня поносил – «кроме дикого, нечеловеческого тщеславия, там нет ничего», – тем мне становилось злее-веселее и созревала уверенность: «а вот и напечатаю на погибель себе гражданскую, а то и физическую…»

Тем временем ситуация в стране продолжает осложняться. В **январе 1991 года** «громыхнуло» в Вильнюсе: оппозиция попыталась захватить там телецентр и Горбачев ввел в город войска, из-за чего были жертвы среди мирного населения. Запад, естественно, осудил эту акцию (он спал и видел, чтобы СССР поскорее распался), и в этот протест вплел свой голос и Юрий Любимов, который заявил: «Я не вижу смысла возвращаться в обманутую страну». То, что он сам долгие годы водил за нос практически всех вокруг себя, это им в расчет, естественно, не бралось.

Власть ответила Любимову адекватно: статьей в «Советской России» под названием «Между двух стульев». Речь в ней шла о том, что Любимов хочет, как в народе говорится, и рыбку съесть и… на лодке покататься: одновременно работать на Западе и руководить «Таганкой» в Москве.

14 января «Таганка» отправилась в Прагу на гастроли, где с ней встретился Любимов. Он потребовал от труппы определиться с вопросом: готов ли коллектив подписаться под заявлением, осуждающим агрессию в Литву. Труппа возразить ничего не посмела. Не подписался только Николай Губенко, который должен был прилететь в Прагу чуть позже. Любимов на его отсутствие отреагировал резкой репликой: «Он скурвился и потерял талант». Казалось, что началась открытая война Любимова против Губенко. Либерала-западника, с одной стороны, и горбачевца, члена Президентского совета – с другой. Но настоящей войны не случилось. Когда через два дня Губенко прилетел в Прагу и в его номере собралось руководство театра (Любимов, Глаголин, Золотухин, Демидова, Боровский, Жукова), буря бушевала какое-то время, а потом все закончилось миром.

Один из первых гастрольных спектаклей «Таганки» начался с минуты молчания по погибшим в Литве. В эти же дни американская авиация бомбила столицу Ирака Багдад, там тоже гибли невинные люди, однако по этим убиенным «Таганка» не скорбела: ведь Запад объявил Саддама Хусейна «врагом человечества», «иранским Сталиным».

В Праге «Таганка» показывала несколько спектаклей, в том числе и «Живого». На последнем произошла следующая история. Актриса Л. Комаровская, игравшая колхозницу, должна была исполнять задорную частушку советских времен:

Сердце радостно волнуется —
Идем голосовать!
Самых лучших, самых честных
Станем нынче выбирать!

Однако перед спектаклем Комаровская вдруг заявила: «Не буду петь со сцены эту частушку – стыдно» (имелись в виду все те же литовские события). Любимов с актрисой согласился и предложил частушку заменить. В итоге актриса спела следующее:

Выбирали, выбирали
И довыбирались:
Демократию прикрыли,
В дураках остались.

Самое интересное произойдет спустя год – в феврале 92-го. Когда эту же частушку Комаровская пропоет в «Живом», но уже в Москве, тот же Любимов… впаяет актрисе выговор. Почему? Да

потому, что власть в России будет уже не советская, а «демократическая», ельцинская. А ее Любимов поддерживал и не желал, чтобы ее обижали с подмостков его театра. Поэтому выговор Комаровская получила «за исполнение частушки **антиправительственного** (выделено мной. – **Ф.Р.**) содержания». Вот вам и Любимов – «отец русской демократии»!

Но вернемся в начало **1991 года**.

25 января, в день рождения Владимира Высоцкого (ему исполнилось бы 52 года), Губенко собрал почти всю труппу в своем гостиничном номере в надежде если не примирить актеров друг с другом, а себя с Любимовым, то хотя бы создать видимость этого. Посиделки длились до одиннадцати вечера и в общем-то были теплыми. Актеры пили, закусывали и попутно вспоминали многие светлые страницы истории своего театра, связанные с именем Высоцкого. Никто из них тогда даже не догадывался, что спустя несколько месяцев «Таганка» разделится на две труппы (или трупа, как острили шутники) и многие из тех, кто совсем недавно сидел за одним общим столом, возненавидят друг друга. И никакая память о Высоцком им уже не поможет.

А Любимов продолжает нагнетать страсти. **27 января**, перед началом очередного спектакля, он вышел на сцену и попросил зал встать, чтобы почтить память «жертв тоталитарных режимов», имея в виду события в Прибалтике. При этом он заявил: «Пока советские войска в Литве – нога моя не коснется порога так называемого Союза нерушимых республик свободных». Говорил он это зло, можно сказать, с ненавистью. В этом спиче он окончательно сбросил маску, представ в своем подлинном обличье – яростного ненавистника советской власти. Что самое странное, но его спектакль «Борис Годунов» на родине выдвинут на Государственную премию. Впрочем, чему удивляться: к власти в Советском Союзе давно пришли не просто антисоветчики, а откровенные русофобы.

В это время в жизни Филатова произошло знаменательное событие: свет увидела его очередная книга – «Сукины дети», куда вошли его стихотворения и сценарий одноименного фильма. Презентация книги состоялась **6 февраля** в столичном Театре эстрады. Зал, естественно, был забит битком. Кстати, эту книгу Филатов подарил и своему кумиру – Михаилу Горбачеву. Хотя дела последнего в те дни шли из рук вон плохо. **19 февраля** по Центральному телевидению выступил Борис Ельцин и от имени России потребовал чтобы Горбачев подал в отставку с поста президента СССР. Стоит отметить, что Ельцин и до этого неоднократно заявлял об этом – в различных интервью в прессе и на радио, но в тот раз его заявление было произнесено «на

государственном уровне». Самое интересное, но Горбачев не придал этим словам своего оппонента никакого значения, посчитав их чуть ли не политической провокацией. Более того, в приватных разговорах со своими соратниками Горбачев заявил, что не его песенка спета, а Ельцина. «Ельцин мечется, что даже люди из его ближайшего окружения „вытирают об него ноги“, кроют его матом, а в парламенте заявили, что не станут при нем стадом баранов», – сказал Горбачев. Учитывая, что в те дни рейтинг Горбачева в обществе упал до своей самой низкой точки, слышать эти слова было более чем странно. Но Горбачев то ли не доверял этим рейтингам, то ли шел на поводу у своего ближайшего окружения, которое талдычило ему, что еще не все потеряно.

В начале **марта** размежевание Губенко и Любимова продолжилось. Первый дал интервью газете «Советская культура», где весьма резко отозвался о руководителе «Таганки»: дескать, тот на Западе ничего адекватного тому, что он поставил в «Таганке», не создал. А в кулуарах театра Губенко назвал своего Учителя «политическим онанистом». Любимов в долгу не остался: заявил, что Губенко в роли министра хуже Демичева (как мы помним, Петр Демичев был министром культуры СССР в пору английской эпопеи Любимова и тот называл его не иначе как «химиком», поскольку у того было химическое образование).

Не менее бурной складывалась и ситуация в стране. Борис Ельцин продолжал рваться к власти, пытаясь стать первым президентом России. Поскольку ввести в России институт президентства путем поправок в Конституцию шансов не было (большинство в парламенте было против этого), Ельцин и К° затеяли провести референдум. Вернее целых два: союзный и российский. Они состоялись **17 марта**.

На союзный референдум был вынесен вопрос: «Считаете ли вы необходимым сохранение Союза Советских Социалистических Республик как обновленной федерации равноправных суверенных республик, в которой будут в полной мере гарантироваться права и свободы человека любой национальности?» Большинство жителей СССР ответили на этот вопрос утвердительно: то есть Советский Союз должен быть сохранен (в голосовании приняло участие 148 574 606 человек, из которых «да» ответили 113 512 812 человек (76 %), «нет» – 32 303 977 (21,7 %). Тот же положительный ответ был дан и на вопрос российского референдума: «Считаете ли вы необходимым введение поста президента РСФСР, избираемого всенародным голосованием?» Таким образом путь к президентству для Ельцина был расчищен. Стало окончательно понятно, что народ устал от говоруна

Горбачева и готов был встать под знамена деловитого Ельцина.

Судя по всему, Горбачев это понял и попытался переломить ход ситуации в свою пользу (положительное голосование о сохранении СССР давало ему шанс). **28 марта**, когда в Москве проходил внеочередной Съезд народных депутатов РСФСР, Президент СССР приказал ввести в город танки, бронетранспортеры и дополнительные воинские подразделения. Видимо, этим бряцанием оружия Горбачев хотел показать «кто в доме хозяин», однако вышло все как в том анекдоте, где муж-подкаблучник, в кои-то веки решившийся на бунт против своей деспотичной жены, в итоге сдался на ее милость (кстати, и в семье самого Горбачева заправляла всем супруга – женщина решительная и властная). Едва съезд вынес резолюцию об отводе войск, как Горбачев тут же этому повиновался. Как пишет И. Фроянов: «Это был огромный проигрыш в политической игре, раскручиваемой Горбачевым. Общество увидело бессилие Президента СССР, тогда как Председатель Верховного Совета РСФСР выглядел настоящим героем, отстоявшим суверенитет России и не дрогнувшим под дулами пушек и автоматов…»

В эти же самые дни на экраны страны вышел фильм Леонида Филатова «Сукины дети». Но поскольку людям в ту пору было уже не до кино плюс прокат советский был практически развален горбачевцами, засевшими в Союзе кинематографистов, выход фильма остался практически незамеченным. История про то, как в некоем театре режиссер сбежал за границу, а актеры поднимают бунт, не желая впускать навязанного верхами нового руководителя, уже мало кого интересовала.

В те дни в российской прессе появилось новшество – рейтинг популярности драматических актеров. Однако в перечне двух десятков имен имени Леонида Филатова не было (из всех таганковцев там был Вениамин Смехов, который занимал 6-е место). Это было очень странно, поскольку имя Филатова тогда у всех было на слуху в связи с выходом фильма «Сукины дети» (через месяц фильм будет отмечен призом на кинофестивале «Кинотавр»). Однако ситуация с рейтингом объяснялась просто: Филатов поддерживал Губенко, а рейтинг составляли поклонники Ельцина, которые горбачевцев на дух не переносили.

Что касается самого Филатова, то он на этот рейтинг особого внимания не обратил, поскольку был занят делом: писал новый сценарий. Он назывался «Любовные похождения Толи Парамонова» и был переложениям на язык кино его же пьесы «Свобода или смерть». Речь в нем шла о событиях все того же начала 80-х. Главный герой – никчемный писатель Толя Парамонов, который возомнил себя чуть ли не гением,

добивается отъезда во Францию. Причем для этого ему приходится предать своих друзей, на которых он написал доносы в КГБ (мол, они печатают подпольный антисоветский журнал). Оказавшись на Западе, Парамонов понимает, что его творчество там никому не нужно. Однако он привык постоянно с кем-то бороться, быть в эпицентре внимания. И он примыкает к коммунистам из Латинской Америки. И во время проведения одной из манифестаций Толик погибает от пуль полицейских. По поводу героя пьесы до сих пор ходят споры: кого именно Филатов имел в виду? То ли кого-то из своих коллег по искусству, то ли перекрасившихся в демократы бывших коммунистов, то ли еще кого-то. Сам Филатов так объяснял идею своей пьесы:

«Есть формула хорошая, давнишняя, с которой как бы можно спорить, но не нужно. „Свобода есть осознанная необходимость“. Это то, чего русский народ не может никак впустить себе в мозги. Хотя как бы среди прочего – мог бы… Если бы эта формула была как бы воспринята хоть немножко – многих бы гадостей не было бы сегодня. Но, к сожалению, в сценарии и в картине имеется в виду как бы другая свобода. Свобода дикаря. Вот свобода, не хватает свободы, хочу самовыражаться. Мне не дают. Я приехал на Запад, а там не ждут. Дают – пожалуйста, только никому это не интересно… Поэтому самовыражаться можно всем. Но как бы требовать за это внимания могут далеко не все. Ни при каком режиме…

Герой сценария Толик Парамонов – это тип, который сегодня победил. Это тип, который как бы ничтожество, но активное, амбициозное. Активность в жизни хороша, но не осознание того, что ты ничтожен… Вот сегодня включи телевизор – нельзя сказать, что сплошные ничтожества, так не бывает, но много. Много. Причем все наглецы… Все звезды – как будто в России не было ни Карамзина, ни Пушкина, никого. Не хочу называть сегодняшние имена, фамилии. Не хочу быть агрессивным… Это время пройдет. Это время ложных богов, а значит, и ложных личностей…»

Глава сорок вторая
На баррикадах

Минуло всего три месяца с момента проведения референдумов, как в России состоялись выборы ее первого президента. Выбирать населению пришлось из семи кандидатур: Бориса Ельцина (от движения «Демократическая Россия»), Николая Рыжкова (недавний премьер-министр), Вадима Бакатина (недавний глава МВД СССР), Амана Тулеева (от коммунистических фракций союзного парламента), Альберта Макашова (от Российской компартии) и Владимира Жириновского (лидер ЛДПР). Победил Ельцин, который поступил хитрее всех: предложил ввести пост вице-президента и объявил, что в случае своего избрания президентом отдаст этот пост одному из лидеров «левых» Александру Руцкому. В итоге именно этот тандем и выиграл выборы, собрав уже в первом туре 57,3 % голосов. Однако жить этому союзу предстояло недолго – всего два месяца.

Горбачевцам (а Филатов принадлежал именно к ним) эта победа была будто острый нож в сердце, зато для их противников – подлинное счастье. «При Борисе Николаевиче мы точно заживем лучше!» – орали на митингах последние. Вся история перестройки ничему россиян так и не научила. Юрий Любимов в ту пору находился в Иерусалиме и воспринял победу Ельцина с огромным воодушевлением. Даже позвонил в Москву Борису Глаголину и попросил его переговорить с Ельциным на предмет, чтобы тот сделал ему вызов (Любимов не был на родине больше года).

17 августа Николай Губенко справлял 50-летие. На юбилей были приглашены и Леонид Филатов с Ниной Шацкой. Все разговоры, что велись за столом, касались в основном политики, поскольку время тогда было тревожное: в воздухе носилось ощущение надвигающейся грозы. И она грянула.

Два дня спустя случился путч: Государственный Комитет по чрезвычайному положению (ГКЧП), пытаясь не дать Горбачеву и Ельцину развалить страну, взял власть в свои руки и ввел в Москву танки. Горбачев оказался под домашним арестом на госдаче в Крыму, в Форосе. Однако подавляющая часть москвичей и практически вся либеральная интеллигенция встала на сторону Горбачева. Возглавил же этот процесс Ельцин, которого гэкачеписты арестовать почему-то не посмели. Поскольку Филатов числил Горбачева в своих друзьях, он, естественно, вступил в ряды сопротивления. Все три дня путча он писал

листовки, собирал подписи у своих коллег под различными воззваниями и дежурил на баррикадах у Белого дома. А Губенко **20 августа** подал в отставку с поста министра культуры СССР.

Увы, но гэкачеписты оказались неважными путчистами. В итоге путч завершился победой «демократов». ГКЧП был низложен, его члены арестованы и помещены за решетку. Горбачев был освобожден и доставлен в Москву вместе с семьей. Столица ликовала. Цену этого ликования россияне почувствуют на своей шкуре уже очень скоро. Но пока никто ни о чем не догадывается. Как пишет В. Золотухин: «Ты вел себя прилично?» – спросил меня Филатов. И тут же быстренько перечислил свои заслуги – листовки, подписи. «Ну, это на три года», – подсчитал он себе срок. Во, блин, какая выясняловка началась – кто баррикаднее был…»

Кстати, Золотухин на баррикадах не был, испугавшись дождя и возможной простуды, о чем долго потом жалел. Тогда в интеллигентской среде модно было задавать друг другу вопрос: «А что ты делал 21-го?» И если человек отвечал, что сидел дома или, например, спал, то его считали чуть ли не выродком рода человеческого. Поэтому, когда в конце сентября «Таганка» приехала с гастролями в Белград и Любимов спросил у Золотухина, был ли он на баррикадах, тот ответил: «Обязательно». Любимов в ответ одобрительно похлопал его по плечу: «Ну, я не сомневался!» Как пишет Золотухин: «Слава Богу, это было, кажется, один на один. Никто не слышал моего вранья. Сутки не выходит из головы – как ему сказать, что я не был на баррикадах, я хотел, я послал старшего сына и остался с младшим. Хотел в утреннем письме ему (Любимову. – **Ф.Р.**) об этом написать – и тоже не хватило кишки. И что, если какой-нибудь Феликс в отместку уличит: «На каких баррикадах ты был? Что ты врешь? Ты же дома сидел!» Скорее бы улетал Любимов и забыл бы это мое «обязательно»…»

Сегодня мы уже можем дать трезвую оценку событиям того августа, поскольку времени прошло достаточно. Поэтому приведу слова известного в прошлом киноведа Даля Орлова, который заявил следующее:

«Пока историки неторопливо размышляют, мы, печальные современники самих себя, вправе задаться простодушными вопросами. И можно, например, спросить: а вот те бабушки, что приносили баррикадникам домашние пирожки и воду, чтобы те держались, стали бы они это делать, зная, какие пенсии дарует им новое государство? А молодые бизнесмены, тогда почти сплошь кооператоры, громоздили бы ржавые трубы на проезжую часть в ожидании танков, если бы могли предположить, как

встанет на дыбы против их частных инициатив государственная бюрократия со всеми ее справками, взятками да крышами? А как повели бы себя там инженеры и научные работники, которым бы намекнули, что их заводы и институты скоро исчезнут с лица земли, стали бы они колотиться? А те трое юношей, что воплотились в скульптуры на Ваганьковском кладбище, легли бы под броню ради ошеломившей нацию гайдаровской финансовой реформы, когда молодые только крякнули и ничего не поняли, но на всякий случай перестали рожать, а старые поняли, что жизнь надо начинать сначала, но никаких сил на это уже нет. Именно тогда вокруг помоек появились согбенные фигуры, на вокзалах – беспризорники, а в подъездах – дурно пахнущие бомжи.

Заодно можно, кстати, вспомнить, что, получив благодаря тем трем дням свое, власть поспешила обезопасить себя от подобных эксцессов в будущем: Белый дом окружили таким чугунным забором, что теперь ни пешком не подойдешь, ни на танке не подъедешь. И Манежную площадь, собиравшую миллионные митинги у стен Кремля, сначала огородили щитами, а когда открыли, то площади не оказалось – только стеклянные волдыри да цементные животные Зураба Церетели.

Те пожилые ребята, рассевшиеся рядком перед телевизором во главе с Янаевым, объявившим себя отцом нации, но забывшим, что его пальцы предательски выделывают жалкое тремоло, совершили непоправимую для себя ошибку. Народ посмотрел и понял: это не жильцы. ГКЧП на том кончился. Но народ не понял другого: те, за кого драли глотку, бегая с митинга на митинг, в честь кого несли распластанный российский триколор размером с половину Тверской, тоже оказались отнюдь не гигантами исторических свершений. Беспощадная кадровая селекция, проводившаяся в стране в течение семидесяти лет, последовательно вырубавшая достойных, нравственных, способных, а если и не вырубавшая, то категорически не дававшая им хода во власть, сделала свое пагубное дело. Для появления своих Рузвельтов и де Голлей уже давно не было почвы.

Думаю, что большинство тех, кто оборонял Белый дом, можно уверенно назвать праведниками. Может быть, последними на Руси. В их действиях не было корысти – только идеалы. Им обрыдла коммунистическая уравниловка, они желали быть лично свободными, ездить по миру, читать, что захочется, говорить без оглядки. Они искренне верили, что все их личные инициативы теперь будут с радостью подхвачены государством, что им принадлежащее им и будет принадлежать, что каждому будет гарантирована безопасность. О том, что большинству придется

жить, лечиться и учиться на доходы ниже прожиточного минимума, они и подумать не могли. Заблуждения массового сознания бывают катастрофическими. Оно порой не учитывает, что, никого не спросив, за большие дела могут ухватиться маленькие люди. Сныть растет быстрее яблонь. Низкая корысть расползается сама, высокие идеалы требуют ухода.

Горькая правда состоит в том, что, когда участников команды ГКЧП благополучно распределили по тюремным камерам, в наших верхних эшелонах власти не оказалось праведников. Иначе говоря, там не нашлось людей, способных думать о благополучии не своем, а других…»

Не соглашусь с автором этих строк лишь в одном: что в августе 91-го закончились праведники на Руси. А как же тогда объяснить события октября 93-го, когда тысячи людей не побоялись сложить свои головы в попытке сбросить ненавистную ельцинскую власть? Впрочем, об этом разговор еще пойдет впереди. А пока вернемся в август 91-го.

Аккурат в дни путча Филатовы получили ордер на новую квартиру на Краснохолмской набережной (это была «однушка», поскольку на большую у них денег не хватило – все съела инфляция) и в конце **августа** справили новоселье. Правда, на новом месте стали обитать только трое: Филатов, Шацкая и их любимая кошка Анфиса. А вот Денис остался жить с бабушкой, матерью Шацкой, в старой квартире на Рогожской.

Филатов в те дни почти не играл на сцене «Таганки» (он был занят в «Пире во время чумы» и «Владимире Высоцком»), зато попробовал свои силы в антрепризе. Он согласился сыграть одну из главных ролей в постановке Сергея Юрского «Игроки-XXI» на сцене ефремовского МХАТа. Это был некий памфлет по мотивам произведений Н. Гоголя, который был близок всем его участникам, а особенно Филатову. В нем красной нитью проходил протест против «режиссерского своеволия и попрания свободы тех, кто испокон века определял дело театра – актеров». На фоне того, что в те дни происходило в Театре на Таганке (а также и в других российских театрах), этот спектакль выглядел очень актуально. Помимо Филатова в нем были заняты не менее известные исполнители: сам постановщик Сергей Юрский, а также Евгений Евстигнеев, Александр Калягин, Вячеслав Невинный, Наталья Тенякова и даже Геннадий Хазанов. В те осенние дни 91-го шла подготовка к репетициям и именно Филатов помог Юрскому подыскать художника. Им стал таганковец Давид Боровский.

Глава сорок третья
«Чтобы помнили»

Именно тогда в голову Филатову пришла идея телепередачи, которой впоследствии суждено будет войти в золотой фонд отечественного телевидения. Речь идет о программе «Чтобы помнили», где речь шла о былых кумирах советского кинематографа. Идея создать подобную передачу возникла у Филатова не случайно, а как ответ на ту волну, которая началась в «демократических» российских СМИ, которые бросились охаивать все советское. Обструкции подвергалось буквально все: начиная от «ужасного» КГБ и заканчивая «совковым» кинематографом. И хотя ничего удивительного в этом не было (все это было продолжением той волны дегероизации, которая подняла еще горбачевская перестройка с ее настоящим «девятым валом» статей о «злодее Сталине», «жертвах НКВД», «бессмысленных потерях в войне» и т. д.), однако у многих людей это вызвало естественный протест. Как будет вспоминать потом сам Л. Филатов:

«Эта передача родилась так: в начале перестройки появилось очень много горлопанов, обливающих черной краской всю нашу прежнюю жизнь. Никто не спорит, при социализме было много дурного, но ведь и хорошее случалось. Да возьмите всех наших великих писателей: Пастернака, Булгакова, Астафьева, Распутина, Абрамова, Можаева, Трифонова, Самойлова – откуда они взялись, как не из той жизни? И вот я не то чтобы в знак протеста против этих „клопов“, повылазивших из разных щелей, а от обиды, что ли, решил сделать телепередачу „Чтобы помнили“. На всех бы меня не хватило, а рассказать об артистах так называемого второго эшелона, попавших в струю времени и оттого запомнившихся зрителям, вполне мог…»

Еще одним побудительным мотивом к созданию этой передачи стало то, что в начале 90-х наступил настоящий мор в творческой среде, когда буквально один за другим из жизни стали уходить коллеги Филатова, которые составляли гордость советского кино и театра. Так, только в одном **1990 году** из жизни ушли такие звезды, как: Сергей Филиппов (**19 апреля**), Инна Гулая (**27 мая**), Николай Граббе (**12 июня**), Георгий Бурков (**19 июля**), Сергей Параджанов (**20 июля**), Владимир Тихонов, Анастасия Георгиевская (**9 сентября**), Борис Тенин (**11 сентября**), Николай Рыбников (**22 октября**), Юрий Демич (**24 декабря**). Следующий год унес жизни актеров: Софьи Павловой

(**25 января**), Леонида Маркова (**3 марта**), Петра Щербакова (**16 марта**), Рины Зеленой (**1 апреля**), Никиты Михайловского (**23 апреля**), Юрия Пузырева (**24 мая**), Юрия Медведева (**19 июля**), Лидии Сухаревской (**10 октября**), Леонида Оболенского (**17 ноября**), Готлиба Ронинсона (**25 декабря**), Юрия Белова (**31 декабря**) и др.

Многих из этих людей Филатов знал лично: пересекался с ними на различных студиях, работал в одном театре (с Готлибом Ронинсоном), просто встречался в различных компаниях. О смерти большинства из этих людей пресса практически ничего не сообщала, что было вдвойне обидно: ведь они многое сделали для страны, для людей, которые здесь жили. Но в силу того, что власть взяла курс на десоветизацию, этим людям было уготовано забвение. Это было несправедливо, тем более что многие из ушедших были еще не старыми людьми, а некоторые и вовсе молодыми. Никите Михайловскому было 28 лет, Юрию Демичу – 42 года, Инне Гулая – 50 лет, Георгию Буркову – 58, Николаю Рыбникову – 60 и т. д.

По словам Л. Филатова: «Программа „Чтобы помнили“ родилась из внутреннего протеста против этого наступающего беспамятства. Но прежде всего хотелось удержать в памяти именно людей „второго эшелона“, которых забывают в первую очередь.

Конечно, когда минует несколько поколений, срабатывает неумолимый закон «исторического отбора». Однако невозможно согласиться, когда чуть ли не на второй день забывают скромных, не занимавшихся саморекламой людей, которые жили рядом с нами, в меру своего таланта доносили до нас разумное, доброе, вечное. Что там будет через сто лет, пусть потомки разбираются. А наше дело – сохранить память о своих современниках, о том, что нас сопровождало и грело в жизни…»

Написав заявку на создание пока что разовой передачи (она должна была быть посвящена Инне Гулая), Филатов отправился с ней на телевидение. Однако там его ждало разочарование: ни один телеканал не захотел иметь у себя подобного проекта. К руководству телевидением тогда пришли уже другие люди, которые поставили своей целью если не запретить, то отправить в пыльный ящик все советское. Чуть позже они же уволят всех популярных дикторов, которые приобрели славу в годы СССР (Игоря Кириллова, Валентину Леонтьеву, Анну Шилову и др.). Стало понятно, что «демократы» повторяют те же ошибки, что совершали большевики, которые, придя к власти, также захотели начать историю с чистого листа. Однако советская власть просуществовала почти восемьдесят лет и наряду с недостатками

у нее было и много достоинств (причем последних гораздо больше), чтобы теперь так бездарно распоряжаться ее наследием. Но времена в стране наступили смутные. Короче, ничего путного из затеи Филатова в те дни не вышло и он решил отложить осуществление этого проекта на потом.

Глава сорок четвертая
Крах союза и агония «Таганки»

Тем временем **8 октября** по Центральному телевидению показали передачу, где деятели искусства обсуждали современную политику и свое место в ней. Среди присутствующих были Леонид Филатов, Алла Демидова, бывший министр культуры РСФСР Юрий Соломин и др. Каждый из присутствующих давал оценки недавнему путчу, говорил, что демократия победила. Филатов откровенно признался в том, что по-прежнему числит Николая Губенко и Михаила Горбачева в числе своих друзей. Это было смелое заявление, поскольку популярность обоих этих деятелей в демократической среде была на нуле. Особенно это касалось Горбачева, который в глазах миллионов людей превратился не просто в пустобреха, но и американского наймита и гробовщика союзного государства (**6 сентября** он подписал постановление о предоставлении независимости Латвии, Литве и Эстонии). Даже многие из тех, кто входил в ближний круг Горбачева, откровенно в нем разуверились. Вот что, к примеру, писал в своих дневниках за **1991 год** помощник последнего Президента СССР М. Черняев:

«Он (Горбачев. – **Ф.Р.**) повторяется не только в словах и манере поведения. Он повторяется как политик, идет по кругу. Он остался почти один…

Косноязычная, с бессмысленными отступлениями речь. И нет политики. Сплошное фарисейское виляние. И нет ответа на главный вопрос, речь недостойна ни прошлого Горбачева, ни нынешнего момента, когда решается судьба всего пятилетнего великого дела. Стыдно все это слушать…

Тоска зеленая… уже нет ни «вдохновения», ни мысли… Иссякла «способность», потому что иссякла политика. Осталась от нее словесная шелуха. Новое мышление сделало свое дело… а дальше начатое Горбачевым, увы, продолжают… американцы, создавая «свой» новый мировой порядок. Обессмысливается мое пребывание при М. С. Никакого «импульса». Но бежать стыдно, хотя устал – больше не от работы, а от сознания тупика и поражения. Хотя сделано-то огромное дело – через новое мышление, но это уже… позади…»

8 декабря стало последним днем СССР. В Беловежской Пуще, в резиденции «Вискули» под Брестом лидеры трех сторон – России (Б. Ельцин), Украины (Л. Кравчук) и Белоруссии (С. Шушкевич) – подписали соглашение о создании Союза

Независимых Государств (СНГ) и аннулировании Союзного договора. СССР перестал существовать как субъект международного права, хотя всего девять месяцев назад большинство населения страны проголосовало на референдуме за сохранение Союза Советских Социалистических Республик. Все это стало следствием того, что у руля некогда великой страны находился такой деятель, как Михаил Горбачев, который всеми своими действиями развязал руки «беловежским» деятелям. Как пишет И. Фроянов:

«Горбачеву народ не поручал „строить любой Союз“. В соответствии с итогами референдума **17 марта 1991 года** он обязан был строить Союз Советских Социалистических Республик в качестве обновленной федерации равноправных суверенных республик, а отнюдь не конфедерацию и тем более союз суверенных государств. Президент пренебрег волей своего народа, совершив, если говорить начистоту, преступление перед нацией. И не ему теперь осуждать тех, кто завершил начатое им разрушение страны, ибо он и они – «из одной стаи»…

Пример наплевательского отношения к «волеизъявлению русских, украинцев, белорусов и других населяющих нашу страну народов» подал Ельцину, Кравчуку и Шушкевичу сам Горбачев. Следовательно, «беловежцы» шли путем, указанным «прорабом перестройки», но только зашли дальше, чем мог в тот момент Горбачев, для которого ликвидация СССР означала самоликвидацию как Президента СССР. Было бы большой несправедливостью упрекать его в том, что он не сделал сам этот последний «самоубийственный» шаг: нельзя от человека, особенного такого, как Горбачев, требовать невозможного. Но говорить о том, что он оказался у данного рокового рубежа в результате полной исчерпанности своей, так сказать, исторической миссии, надо…»

Тем временем жизнь идет своим чередом. **11 декабря** в репетиционном зале на 7-м этаже МХАТа имени Чехова в Камергерском переулке начались репетиции спектакля «Игроки-XXI». Как вспоминает постановщик спектакля Сергей Юрский, первый день был посвящен даже не самим репетициям, а знакомству друг с другом участников постановки (хотя некоторые из них уже пересекались на других сценических и съемочных площадках – например Филатов и Евстигнеев, – однако большинство встретилось впервые). Было определено, что премьера должна состояться через два месяца и всего будет 40 репетиций. Были названы и размеры гонораров (весьма небольшие, кстати), на что Филатов удивленно воскликнул: «Так нам еще и платить будут?»

Между тем конфликт в Театре на Таганке продолжается. В конце года театр потряс новый удар: Любимов решил приватизировать театр, что немедленно повлекло бы сокращение труппы примерно наполовину. На законный протест актеров Любимов заявил: «Театр не богадельня и на дворе рыночные отношения. Я уже давно в эти ваши советские игры не играю». Актеры были в шоке, хотя чему было удивляться: до распада Советского Союза оставалось несколько дней и на горизонте уже зримо маячили новые, капиталистические реалии.

«Таганка» все 30 лет своего существования при Любимове била советскую власть и, по идее, должна была радоваться ее падению. Но особой радости среди актеров не наблюдалось. Спрашивается, нужно ли было так яростно бороться с социализмом, который, может, кому-то и был плох, но с голоду никому не давал умереть? Ведь при новой системе на плаву могли остаться только избранные – «сливки» «Таганки», которые, кстати, неплохо жили при прежней власти и имели все шансы устроиться и при новом режиме. Но что было делать остальным, коих насчитывалось больше сотни? Хотя разве в других театрах ситуация была лучше? Достаточно сказать, что в **1992 году** только в одной Москве без работы останутся больше десяти тысяч артистов.

Между тем в руки актеров «Таганки» каким-то образом попал документ о приватизации театра, который Любимов хранил в своем сейфе. Там значилось несколько пунктов, которые всерьез напугали актеров. Цитирую: «Все заключенные контракты в рамках международных должны состояться без вмешательства города и министерства и должны быть утверждены без согласования. Если назначена будет приватизация театра, у меня (Любимова. – **Ф.Р.**) должно быть право приоритета покупки или создания акционерного общества с правом привлечения иностранных коллег по своему выбору…»

Испугавшись того, что Любимов, забрав себе все права на театр, избавится от большинства труппы, часть артистов «Таганки» обратилась за помощью к Губенко. Тот отправился к мэру города Попову и добился от него, чтобы театр пока не приватизировали. В ответ на это Любимов собрал на общее собрание всех своих сторонников в театре (среди них были: Б. Глаголин, В. Золотухин, З. Славина, А. Демидова, И. Бортник, С. Фарада, Ю. Смирнов, Н. Сайко, Д. Боровский, Н. Любимов (старший сын Любимова. – **Ф.Р.**), Т. Сидоренко, А. Сабинин, Д. Щербаков, Ф. Антипов, М. Полицеймако, Ю. Беляев, Н. Шкатова, А. Васильев, А. Граббе, Н. Ковалева и др.). На календаре было **9 января 1992 года**. Начал свое выступление Любимов с речи,

которую я приведу с небольшими сокращениями:

Ю. Любимов: «Я не хочу цитировать „Ревизора“: „Я пригласил вас, господа, чтоб сообщить вам пренеприятное известие – к нам едет тот-то“. К нам никто не едет.

В театре произошло недоразумение. Люди заварили тут интригу, некрасивую, глупую и, в общем, подлую. Потому что чужие документы брать неприлично.

Город Москва и мэр города (тогда им был «демократ» Гавриил Попов. – **Ф.Р.**) решили новую систему избрать: заключать контракт с руководителем театра. И этот контракт я составил при помощи хороших западных адвокатов (при помощи «хороших западных адвокатов» у нас и Россию разворовали и продолжают воровать. – **Ф.Р.**), ввиду того, что мы еще только встаем на путь демократии и не готовы к ней. А готовы только устроить не рынок даже – рынок мы еще не умеем делать, как вы видите кругом, – пока ряд людей решили устроить базар в театре. Театр – не то учреждение, где можно устраивать базар. Поэтому я занят, как всегда в трудные минуты этого театра, работой – я приезжаю, репетирую и делаю все возможное, чтобы что-то тут сохранилось в какой-то мере…

Почему я вас побеспокоил, чтоб вы пришли? Значит, вот этот контракт мой с Поповым, мэром города; ряд людей, воспользовавшись тем, что Попов якобы уходит, решили, что самый удобный момент взять почему-то чужой документ, то есть мой. А документ был в сейфе. Он напечатан, для того чтоб быть отвезенным к Попову, для того чтоб Попов его подписал. Никакой документ я ни от кого не скрывал, и зачем его скрывать, когда все равно на него будет мэр ставить печать. Это официальный документ. Значит, один некрасивый поступок – взять этот документ и начать его обсуждать, чужой контракт, что просто неприлично и, в общем-то, подсудно. Если б только я занимался склоками, я просто мог начать судебное дело, взбудоражив неустойчивых людей, – назовем мягко – устроили вот эту скверную истерию, кликушество. Обычное поведение – вывесили какое-то странное объявление, не предупредив меня. Причем эти люди ждали, не появлялись целую неделю, когда я тут работал, хотя я был в театре примерно с полдесятого до двенадцати ночи – они не нашли время прийти ко мне, ни один из них.

В этом контракте были пункты, которые я не собирался ни от кого скрывать, потому что это предложено городом, а не мной. Значит, пункты там такие, которые возмутили коллектив, **как выражаются советские люди**. **Я человек не советский. Я эти слова не понимаю: ни «в принципе», ни «коллектив». Какой тут коллектив! Никакого коллектива никогда не бывает, и его**

нету. Это выдуманные социалистические бредни, которые привели к развалу страны (выделено мной. – **Ф.Р.**). Может быть содружество людей, может быть артель, бывает солидарность цеховая. Здесь ее давно нет. Значит, их возмутил тот пункт, что город заключает со мной контракт. Все мои недоразумения с городом выясняет международный суд в Цюрихе. Почему это мною вписано – потому что время столь неспокойное, чем и воспользовались эти негодные люди, они, видно, так рассчитывали: я уеду, Попов уходит в отставку, поэтому тут и удобно все это проделать. И эта новая Доронина и сформулировала все (как мы помним, Татьяна Доронина при разделе МХАТа увела с собой консервативную часть труппы, придерживающуюся социалистических позиций, а не либерально-западных, кои отстаивали Олег Ефремов, Юрий Любимов и иже с ними. – **Ф.Р.**). И еще вторая подлость – составлен и послан Попову документ, что вот такие-то и такие-то придут к Попову с Николаем Николаевичем (Губенко. – **Ф. Р.**) и все ему объяснят, что никто тут мне не доверяет. И Попов, конечно, задержал подписание контракта. На что они и рассчитывали. Они рассчитывали, что я не приеду, а там они задержат, и все это безобразие, которое тут происходит, будет долго продолжаться. Но я им приготовил сюрприз на Рождество Христово – приехал, чем их, конечно, и огорчил чрезвычайно. Приехал я и занялся опять работой.

Еще что их возмутило – пункт о приватизации. Да, я должен был внести этот пункт, потому что приватизация все равно будет. И нужно было внести в мой контракт с городом, который опять-таки вас никого не касается, что в случае, если будет приватизация театра, я имею приоритетное право, а я его имею, потому что создавал этот театр и я выносил все тяжести, когда старый театр перестраивал на этот театр. И пока я жив, никто его не перестроит в третий театр. И пусть это знают все господа и дамы. И что бы вы ни голосовали, и что бы вы ни кричали, все равно будет так, как скажу я. Это я могу встать и уйти, пожелав вам здоровья, счастья, успехов, когда отчаюсь до конца и скажу: «Да, я ничего не могу сделать с ним, я бессилен. Пусть придут новые люди, пусть они делают». Вот, в общем-то, и все.

Теперь я готов выслушать вопросы. Потому что все время ко мне приходят и говорят, что в театре происходит что-то непонятное. Вот теперь я и хочу от вас услышать, что непонятно. Когда я репетировал, на каждой репетиции я всем вот это примерно и говорил. Я просто не ожидал, что люди дойдут до того, что возьмут чужой документ и начнут с ним такие манипуляции. Мало того, в какое положение они поставили меня

перед мэром города: я, лжец, к нему пришел и ничего не сказал о том, что, оказывается, со мной-то этот театр не хочет работать. А я ему не сказал. Вот и ситуация произошла. Ведь я даже не знал ничего – мне звонит помощник Попова и говорит: «Юрий Петрович, что у вас происходит в театре, зачем вы пригласили прессу в три часа?» Я, как идиот, говорю: «Какую прессу?» – «Да у вас же собрание в три часа!» Кто дал им право вывешивать это объявление? Что это такое творится вообще? Что, вы восприняли все, что творится вокруг, как призыв к анархии и бунту? Или вы присоединяетесь к тем мерзавцам, которые требуют суда над Поповым за то, что он устроил Рождество на Красной площади, что он, видите ли, потревожил **останки этих бандитов, фашистов, которые лежат у несчастной Кремлевской стены, реликвии России, где похоронены эти подонки все, мерзавцы, которые разрушили государство?** (На мемориале «Кремлевская стена» похоронены 244 человека, среди которых первый космонавт Земли Юрий Гагарин, герои войны Георгий Жуков, Константин Рокоссовский и другие достойные сыны Отечества. Всех их «демократ» Любимов записал в «мерзавцы» и «подонки». Как говорится, комментарии излишни. – **Ф.Р.**)

Вы решили тут проделать это в этих стенах? Вы прежде меня убейте, а потом творите тут свое безобразие. Вон церковь напротив – кто ее начал восстанавливать? Мы. Потому что я не мог видеть, входя в театр, что пики в небо торчат – мне казалось это кощунством и безобразием. Потом я ходил смотрел, как фрески святых изрубили зубилом **варвары, мерзавцы-коммунисты**. (Как мы помним, сам Любимов состоял в партии 30 лет, с 1953 года. – **Ф.Р.**) Они мерзавцы, и, когда я от вас уехал, я сказал публично, при большом скоплении народа: пока эти фашисты правят, моей ноги здесь не будет. Рухнула эта проклятая партия – я приехал, чтоб разбираться тут в делах…»

Затем начались прения. Актер Сабинин задал Любимову следующий вопрос: «Вы сказали, что, когда не будет партии в этой стране, вы вернетесь?»

Ю. Любимов: «Я вернулся, как только эта партия была официально запрещена, но опять позволяют им вести агитацию. Хотя оппозиция должна быть в стране, тогда хоть какая-то жизнь начнется».

А. Сабинин: «Поскольку я профессиональный педагог, я сейчас занимаюсь воспитанием у молодых артистов монтажного мышления – очень современная вещь для нашего государства. Так вот, когда человек имеет это в кармане, рвет и кидает в корзину, либо кладет в сейф, либо теряет, выбрасывает и так далее, он перестает быть тем, кем он был раньше. Вы понимаете меня?»

Ю. Любимов: «Ну, видите ли, если он сжег и бросил, то он должен благородно уйти из этого учреждения. И все».

А. Сабинин: «Но это не учреждение. Это некая принадлежность к некой партии, это некий фантом. Он был потом организован в структуры государственные, он сросся с ними, но он врос и сюда».

Ю. Любимов: «Нет, этот театр именно в государство не вросся, он всегда был в оппозиции к государству». (Лукавит Любимов: «Таганка» была таким же придворным театром, как и все остальные, с одной лишь разницей – власть сама разрешала ей быть в оппозиции. Если бы не разрешила, то «Таганка» не просуществовала бы и дня. – **Ф.Р.**)

А. Сабинин: «Я не про театр, я про коммунистов сейчас говорю».

Ю. Любимов: «Коммунисты вросли. Так они правят сейчас».

А. Сабинин: «Все. Вы ответили на мой вопрос…»

Актриса Н. Ковалева попыталась уговорить Любимова встретиться и с другой частью труппы тоже. Она сказала: «Там ведь люди, которые сегодня тоже соберутся… Многие просто напуганы, запутаны…»

Ю. Любимов: «Ай, бедные…»

Н. Ковалева: «Ну придите к ним и скажите то, что говорите здесь, – половина успокоится».

Ю. Любимов: «А чего мне туда идти, меня туда не звали. Милая, ну зачем мне приходить, когда без моего ведома там чего-то вывешивают…»

Н. Ковалева: «Но они очень хотят вас видеть».

Ю. Любимов: «Если бы они хотели, они не вывешивали бы. Не приглашали бы прессу. Там все прекрасно организовано, со знанием дела, посланы бумаги точные во все учреждения. Там работают большие специалисты. Так что это все прикидывание, это все кликушество. Сейчас все все понимают, качают, как выражается советская лексика, права и кричат: „Мы не позволим, мы не разрешим!“ Поэтому „придите к ним и скажите“ – это опять абстракция. Кому я скажу – Габец?»

Н. Ковалева: «Нет, другим».

Ю. Любимов: «А кто другие? Вот они пусть ко мне и придут. Они кабинет мой знают, в котором никогда не закрывается дверь и в который всегда может прийти человек. Мы и сейчас с трудом спокойно разговариваем, и то все время всплески, а что там будет? Там же будет такой базар, такой крик, и я буду на старости лет это слушать – зачем? Я спокойно объясняю людям, которые со мной работают. Кто со мной будет работать, я тому и объясняю. А с рядом людей я не буду работать. Неужели я буду

работать с теми, кто занимается такими вещами? Конечно, нет. Я бы себя не уважал. Я могу из милосердия поговорить с любым, и помочь, и дать деньги…»

А. Сабинин: «Театр уже не первый раз переживает такие вот потрясения. Но вы же работаете с людьми, которые при А. В. Эфросе, царство ему небесное, были за то, чтоб быстрей снимать ваши спектакли: „давайте делать быстрее новые“, создавать репертуар, не хотели играть, но вы же с ними работаете, потому что, вероятно, вы считаете, что на профессиональном уровне у вас может быть с ними контакт».

Ю. Любимов: «Саша, не в этом дело. Во-первых, я стараюсь все-таки Библию читать и стараюсь в себе не культивировать такие чувства, как месть, злопамятство, сведение счетов. Меня этим не удивишь в моем возрасте, меня трудно этим удивить. Поэтому я и не занимался выяснением никогда: кто как себя вел при покойном Эфросе».

А. Сабинин: «И очень правильно делаете».

Ю. Любимов: «Ну вот, спасибо. И сейчас я этим не занимаюсь, и сейчас я никому мстить не собираюсь. Но просто я не хочу встречаться с людьми, которые мне крайне неприятны – зачем мне с ними работать, когда я не могу с ними работать? А советский коллектив считает, что я обязан работать, я обязан их обеспечивать, потому что „мы-ы-ы-ы!“ – и начинается вся эта бодяга. А я в этой бодяге не хочу участвовать – могу я себе позволить эту роскошь? Извини, могу. Я не хочу протягивать руку свою некоторым людям. И я и не протягивал ее. Даже при том режиме страшном я убирал руку, а мог тут же получить и наручники, убрав руку». (Любимое занятие либералов: комариные укусы выдавать за фронтовые раны. Мол, тоталитарный режим меня так мучил, так истязал, что я еле в живых остался. Между тем, глядя на того же Любимова, трудно представить, что он голодал или подвергался изощренным издевательствам: типичный холеный барин, о чем, кстати, чуть ниже скажет и Филатов. – **Ф.Р.**)

В тот же день и почти в то же самое время на Старой сцене «Таганки» проходило другое собрание – оппонентов Любимова. Начал его художник Давид Боровский, который призвал собравшихся не проводить этого собрания без Любимова. Однако ему стали возражать, в частности Леонид Филатов. Он сказал следующее:

«Нет таких усилий, которых мы не предпринимали бы, чтоб он (Любимов. – **Ф.Р.**) был здесь. Ну, понятно, что пожилой человек, понятно, что гений. Все ясно. И его принадлежит ему. На это никто не может посягать, а если бы посягнул, оказался бы в

дураках…»

В этот момент раздался крик из зала: «А мы ему не нужны!..»

Л. Филатов: «Не нужны. И он имеет на это право. Давайте с этим закончим. То, что „он меня не любит, он мне ролей не дает“, – и не даст. И может, уже по отношению ко многим, и правильно сделает. Поэтому особенно этого писка истерического, что „мы ему не нужны, так обидно, он мне не дает ролей“. И не даст. И по отношению ко многим совершенно справедливо, потому что за это время, которое он вам подарил, многие из вас могли бы, топоча ножонками и стуча ручонками, сделать себе хоть какую-то судьбу. Но вы отнеслись к своей жизни паразитически: „Мы – Таганка, два притопа, три прихлопа, концертные бригады“… Кто такие? Банда анонимов. Кто из вас кто? Простите за грубость, но я говорю настоящее, это правда так. Как ни обидно, но это надо в себя пустить, иначе мы вообще перестанем все понимать.

Второе. Золотая легенда под названием «Театр на Таганке» кончена. Это отчетливо понимает и декларирует Юрий Петрович Любимов. Отлично понимаем и мы. Для Театра на Таганке при его высоте и славе сегодняшнее такое полупустое существование в респектабельном зале один к одному, и еще там кое-где свободные местечки – это уже позор. Это смерть. Завтра будет смерть физическая, потому что понятно, что тут уже ничего не поделаешь. Поэтому надо обязательно проститься в уме, чтоб чуть-чуть быть похожим на свободного человека, выбраться из-под обломков этой фетишистской легенды под названием «Театр на Таганке» и понять, что театра этого нет. Что есть данность. А теперь поговорим о ней.

Я для себя внутри психологически разделяю: был Театр на Таганке, сейчас нечто уже другое – почему? Потому что Юрий Петрович меня во многих поступках, иногда просто аморальных, не устраивает, как и многих из вас. Я лично о себе говорю, я не судия и не безгрешен, как это называется – и многие из вас в разных ситуациях мне просто иногда непонятны. Но я иногда делаю допуск, почему я никогда не ссорился и почему вернулся в этот театр в надежде на то, что кто-то был напуган – в той ситуации я думал, что театр должен был вести себя иначе с Анатолием Васильевичем. Может быть, мягче, без такой большевистской запальчивости, но должен был вести себя иначе. Многие из вас в этом смысле нечисты…

Теперь возникает ситуация. Вот мы поделили: вот Театр на Таганке прошлых времен и замечательная легенда и нелегенда – легенда осталась, было замечательное прошлое. Сегодняшнее никак не совпадает. Юрий Петрович Любимов, замечательный

тогда, отважный человек, научивший нас говорить то, что мы говорим в его отсутствие и в его присутствии – пусть он придет, я ему повторю, и гораздо, может быть, более жестко, уж я имею право это говорить, мне за него чуть не сломали башку во времена Анатолия Васильевича».

Д. Боровский: «Это было в отсутствие Любимова!»

Л. Филатов: «Позволь, эта песня, Давид, мы с тобой говорили тоже отдельно, она мне не кажется столь убедительной. Не могу я его за грудки взять. Какое отсутствие-присутствие – театр заплатил деньги, Попов просил, умолял – пошли люди на коленях. Что ты еще хочешь от людей? Прийти к нему туда, на дом? Может, ему еще Горбачева привести? Ну надо же понимать свои возможности. Надо понимать, что ты всего лишь человек, ну не бери ты на себя функции Господа Бога. Это в Кремль проще войти, чем к нему. С кем угодно из московской или российской власти проще встретиться. Ну объяснись ты хотя бы, успокой людей, скажи – я подписываю договор с этим, с этим, с этим. Это будет история, похожая на историю с Олегом Николаевичем (Ефремовым. – **Ф.Р.**) – он взял своих и увел. Мило, красиво, это его дело. Но он не выгонял никого из коробки. Но он (Любимов. – **Ф.Р.**) не дает ни одной минуты, он даже не желает объясняться – а выгонит он кого-нибудь или нет. Об этом же сейчас идет речь. А есть ли у него намерение посягать на… или нет. Широкое толкование есть в любом пункте, понимаете…

Самое поразительное для меня, что никто из людей, защищающих Юрия Петровича, не присутствует. Ну кто-нибудь из ребят, которые такие счастливчики и намерены подписать этот договор – сколько он будет длиться, что он из себя представляет, – я боюсь, что ничего, кроме стыда, он им не принесет, потому что это 15–20 каинов… – у них уже печать во лбу у многих. А здесь, в этой ситуации, в безумной стране, запуганной, голодной, еще и это вы берете на себя…»

Из зала раздался возглас: «Это безбожно!»

Л. Филатов: «Да уж не будем тут говорить о Боге, но просто хоть нормально, чтоб жена с тобой ложилась периодически, хоть об этом подумай, если она нормальный человек, она уже с тобой не ляжет после этого. Я думаю так, потому что никто не думает о таких простых вещах.

И здесь нужно с этой легендой прощаться. **Существовал один Любимов, теперь он другой. Я в этом заморском господине фазанистом не узнаю того человека, который меня научил даже вот возможности сегодня говорить** (выделено мной. – **Ф.Р.**). Поэтому я прощаюсь, я спокойно опускаю занавес над тем периодом, достаточно благородно, никого не пытаясь

оскорбить. Что случилось – не знаю. Это на сегодняшний день предмет для изучения психиатров, а уже не предмет для исследования искусства или чего-нибудь еще. Не знаю. Буду даже, наоборот, рад, если это будет так, потому что тогда будет ясно: ну, заболел человек, это печально, горько. Но это опять личное дело Юрия Петровича.

Страшнее другое: никто не сумел добиться от него ответа на вопрос, что будет с людьми. Он говорит: «Это не мое дело», но это не ответ на вопрос. Если все остаются на своих зарплатах – тогда другое дело, доживают хотя бы до пенсии. Потому что, конечно, Давид прав – без Любимова что такое этот театр, что это за остатки из ведущих артистов театра. Ведь им нужен главный режиссер, и они должны попробовать выжить, но для этого они обязаны делать шедевры, иначе сожрут их спустя сезон, и сюда войдут другие, более талантливые люди, что тоже будет справедливо. Времена такие. Об этом думать надо, но для этого нужно расшифровать – что же все-таки имеет в виду Юрий Петрович. Он ни на один вопрос не отвечает. Говорит, что это его частное дело. Возможно, это частное дело, если вы заключаете договор всего лишь, хотя я не могу понять, какая корысть за этим стоит.

Повысить кому-то зарплату до 5 тысяч? Двадцати людям, ну, допустим, это легко переживаемая вещь. Не было этих денег, и не надо. Бог с ними. Вот что это такое? Потому что можно бесконечно говорить: ну как мы без Юрия Петровича будем разговаривать, когда его нет. Ну вот нам бы хотелось задать ему вопросы. Возможно, вопросы эти всех бы успокоили. Хотя контракт наводит меня на мысль, что, когда человек об этом не думает, он не выносит контракт. От этого паника ведь. Отчего возникла в первые дни глобальная идея поменять вообще художественного руководителя – от ужаса. И он естественен. Людям хочется немножко еще пожить, немножко позаниматься искусством, немножко поиграть. И пусть не всем удастся при новом, другом. И нельзя обольщаться и потом говорить: мы же голосовали – не будет так, все равно будет довольно жесткая ситуация, но хоть ситуация, при которой можно себя уважать – мы попробовали. Стряхнем с себя обломки и пыль с ушей и поймем, что того периода нет, и его никогда не будет.

Я только одной мысли не понимаю. Бесконечно понимая, что этот театр умер, Юрий Петрович именно в это время затевает реорганизацию. У Булгакова сказано: «какие странные похороны». Это что такое: с одной стороны, вроде бы смерть, а с другой стороны, перспектива? Чего? Будут артисты играть лучше или он будет чаще бывать в стране? Или спектакли – гарантировано, что

это будут шедевры, или их будет больше? Кто мешал ему до сих пор заниматься искусством? Как мешали эти люди, он с ними и так не работал. Зачем теперь обозначать тех, «кого я люблю» – ну, ты и так их обозначил уже. Я думаю, что из этой шпаны никто не пришел – я что-то их не вижу, любимовцев. Вот что такое страх, вот какая омерзительная вещь.

Я вам скажу дальше немножко лирическое от себя, буквально три-четыре слова. Я в этом театре, честно говоря, держусь из последних сил ввиду аморализма и энной части труппы, и ее художественного руководителя. Я человек, который им воспитан, я не могу в этом месте находиться. Я считаю, что этот дом безнадежен. Но если что-то получится, я буду рад. Я говорю от себя, потому что тут никого это очень не волнует, но я обязан сказать. **Атмосфера в этом доме проклятая. Он проклят, проклят. Проклят. И сегодня такого обилия трусов, наверное, нет ни в одном театре страны. И то, что этот театр исповедовал самое нравственное и до сих пор эти слова произносятся, а живут здесь гнилушки – уже и возраст такой – это вообще зрелище невозможное** (выделено мной. – Ф. Р.)».

В зале раздаются возмущенные голоса.

Л. Филатов: «Я не поименно, ребята, поймите меня правильно, я никого не хочу обидеть, я просто говорю о том, что ситуация, вы же сами видите, вы же сами, наверно, от этого киснете. Сегодня другие трусы, позавчера были другие. Ну это же так. Я же как бы не обвиняю и не сужу, я же и сам не могу понять: вот что на сегодняшний день делать, что делать?!»

Реплика из зала: «Ну, помогите нам! Скажите, что делать!»

Л. Филатов: «Я не Ленин, я не знаю. Сообразите сами. Вы и сейчас хотите быть паразитами: „Помоги нам!“ Вы собрали документы, вы соучредились, решайте сами. Возможно – поделить коробку, как предложил нам этот шпаненок, гапончик маленький, который из толпы словечки все говорит…»

Далее начались прения, где присутствующие обсуждали проблему, как им быть дальше. Один из выступающих, Прозоровский, сказал: «Сегодня речь идет об уставе общественного объединения. Задача этого объединения чисто страховочная – очень хорошо сегодня сказал мой друг Саша Давыдов».

А. Давыдов: «Я могу повторить. Мы сейчас все бродим по дорогам к рынку. По страшным дорогам к рынку, этих дорог никто до конца не знает. В любой стране каждый человек, каждая организация страхует себя на случай полета, вылета, обвала, болезни – всего, чего угодно. И это именно страховая акция, когда люди вот в этой непонятной сейчас жизни страхуют себя от того,

что завтра могут прийти – прецеденты тому были: моя подруга, утром прочитав газеты, поняла, что дом в Трехпрудном переулке продан советско-американской фирме. Они организовались, им что-то дали и так далее. Это не более чем страховочная ситуация, когда люди страхуют себя на свой завтрашний день, мы будем юридическим лицом, которое может стать соучредителем, а не просто кто-то где-то. Ведь мы же знаем, что у нас большая страна беспредела…»

Далее слово взял Николай Губенко, который сказал следующее: «Я хочу только сказать Юрию Петровичу, который всех нас сейчас слушает, это бесспорно, это напоминает Маркеса, когда известный диктатор имел свой канал и хотел слышать по этому каналу только то, что ему хотелось…

Дорогой Юрий Петрович! Я вас люблю. Я никогда не позволял в ваше отсутствие говорить о вас хорошо или плохо. В отличие от вас, что вы непременно делали всякий раз, когда меня не было на общем собрании коллектива. Дорогой Юрий Петрович! Сейчас происходит несчастье. Если будет принят этот устав без вас, это будет очередной взрыв несчастья, на котором вы непременно что-то заработаете, в том числе пару-тройку контрактов. Я предлагаю сейчас подождать Юрия Петровича десять минут, мы покурим. Пусть придет сюда и поговорит с нами. И мы должны уточнить с вами один вопрос: будет ли Юрий Петрович работать дальше с тем коллективом Театра на Таганке, которым он был во времена легенды, откуда он намерен руководить этим коллективом: из Цюриха или из Москвы. И тогда уже принимать устав».

Спустя несколько минут в зале появился Юрий Любимов, который с порога спросил: «По какому поводу вы собрались?» Ему объяснили: мол, по поводу принятия устава общественного объединения «Таганка».

Ю. Любимов: «Я удивлен, что без моего разрешения было собрано собрание. Я не знал, выходил поздно вечером из театра и увидел это объявление. На что я сказал: кто вам разрешил это сделать? Остальные ваши рассуждения… во-первых, никакое собрание сейчас неправомочно. И оно юридической силы иметь не будет. За это я вам отвечаю. Что бы вы тут ни приняли. И не потому, что я такой грубый, жестокий – говорите обо мне что угодно. Если я почти за тридцать лет не сумел вас убедить, что я честный, то мне не о чем говорить. Поэтому я и не хотел приходить сюда. Потому что когда без моего ведома творятся эти безобразия, которые вы делаете, то меня это..»

Из зала раздались возгласы: «Какие безобразия?»

Ю. Любимов: «Кто творил, тот знает. Это все хорошо

организовано и продумано. Никто этот театр никому не отдает никуда. Второе. Мой контракт – это мое дело. И его брать тайно и комментировать – это называется подлог и похищение чужих документов. Я у вас не ворую и не беру ваши контракты, или ваши халтуры, или ваши договора, или ваши бригады. Когда ко мне приходят письма, то я их разбираю и вынужден отвечать, что „это не гастроли театра, это бригады“. Даже в Америку пробрались, и вы эту историю знаете, когда мне говорили: „Что же вот Таганка приехала и вот так представила себя? А теперь мы не будем вам гастроли большие делать, уже Таганка была“. И тоже я не знал. Потом меня долго убеждали. Но это до утра можно говорить, а у нас в пять часов репетиция.

И самое важное, что в это время, которое происходит в стране – вы смотрите телевизор и видите, как президент в окружении дам истерических говорит: «Ну, растерзайте меня, делайте со мной, что хотите». Президент России! Когда мэр города говорит: «Ах, Кравчук взял флот и создает армию, но мы ведь понимаем, для чего он это делает». И я ведь понимаю, для чего это все сделано».

Л. Филатов: «Для чего?»

Ю. Любимов: «Кому надо, я отвечу, Леня. И вам отвечу. И вы меня не судите, дорогой мой. Вот в кабинете я с вами поговорю сегодня».

Н. Шацкая: «А почему не здесь, Юрий Петрович?»

Ю. Любимов: «А не хочу. И вы меня не заставите. И вы меня, Нина, не перебивайте. Вот когда я прекращу говорить, вы встанете и скажете свои аргументы. И поэтому я и не хотел сюда идти, потому что ни в какие пререкания я с вами вступать не собираюсь. Ответить я вам могу. Принесите мне вопросы, и я приду и на них делово отвечу. Вот и все. И поэтому я и отвечаю: я делаю все, чтоб спектакли не срывались и шли. Но такой разболтанности, которая есть… вместо того, чтоб играть спектакли, все время обсуждать, кого выгонят, кого нет… Никто здесь выгонять никого не собирается. И это вы сами отлично понимаете».

Голоса с мест: «Это неправда, Юрий Петрович! Нам нужны гарантии какие-то, это только слова!»

Ю. Любимов: «Вам советская власть много гарантий давала? Вы жили все годы при советской власти». (Да, коротка оказалась память у Любимова: при советской власти каждому была гарантирована работа и остаться безработным никто не боялся. И Любимов, будучи членом партии с 30-летним стажем, об этом неоднократно говорил на партийных собраниях. Но едва советская власть пала, как из Любимова полез пещерный

антисоветизм. С тех пор НИ ОДНОГО ДОБРОГО СЛОВА про советскую власть он уже не скажет. Само слово «советское» для него станет ругательным. – **Ф.Р.**).

Н. Шацкая: «Сейчас другая жизнь у нас, другие законы у нас совершенно».

Ю. Любимов: «Ах, тогда вам легко жилось?»

Е. Габец: «Мы ведь вместе с вами жили эту жизнь»

Ю. Любимов: «Ну, вы жили со мной очень мало».

Т. Иваненко: «Юрий Петрович, нам есть нечего».

Ю. Любимов: «А я вам для этого собирал посылки. Ну, я понимаю, вы их съели. Ну, я вам еще соберу».

Жуткий по своей издевательской сущности ответ. Хотя и вопрос тот еще. Лягали, лягали таганковцы советскую власть, но чтобы, к примеру, в 1968 или 1977 году актеры этого театра (как и любые другие советские актеры) ГОЛОДАЛИ, даже в кошмарном сне невозможно было представить. И вот дожили до того, что есть нечего и посылки им собирает Любимов, как нищим. Имеются в виду посылки из гуманитарной помощи, которую в начале 90-х оказывала России Европа, в том числе и Германия. Эта помощь была платой Западной Европы и США нам, советским людям, за то, что мы собственными руками развалили великий Советский Союз. С нашими правителями победители расплатились куда более щедро: разрешили им приватизировать Россию и наградили их кучей разных премий и орденов (последних у некоторых было так много, что впору было вешать их на спину – совсем как в сказке Леонида Филатова про «Федота-стрельца»).

Раскол «Таганки» на две половины явился яркой иллюстрацией того, к чему привела ликвидация СССР. С одной стороны, капиталист и ярый антисоветчик Юрий Любимов (полпред Ельцина и К°), с другой – та часть труппы, которой была уготована нищенская доля на новом празднике жизни под названием «капитализм» (участь 80 % жителей бывшего Советского Союза). Жаловаться было некому: сами сделали своими кумирами либеральную фронду и посадили на трон сначала Горбачева, а потом и Ельцина. То есть сами вырыли себе могилу. По этому поводу уместным будет привести письмо одного шахтера, которое очень точно характеризует то, что с нами произошло в начале 90-х. Цитирую:

«Я шахтер, 27 лет проработал горнорабочим в лаве. Я прошу прощения за совершенное мною предательство. Дело в том, что в 1990 году у себя на шахте я был ярым, непримиримым забастовщиком. В стачечном комитете мне поручили „посадить“ все шахты нашего куста. И я, урод, мотался по предприятиям,

уговаривая поддержать нас. И очень в этом преуспел. Вот уже 15 лет я задаю себе один и тот же вопрос: зачем я это делал? И не нахожу вразумительного ответа. Родился и вырос я в шахтерском поселке. Я любил свою работу. Я любил свою шахту. Несказанно гордился и любил свою Родину, Советский Союз. И получается так, что я своими руками убил его. А это же все равно, что задушить свою мать и отца. Если тогда, в девяностом, случилось бы чудо и Бог показал мне, к чему это все приведет, я бы ушел в непроветриваемую выработку и задохнулся там…»

Думаю, многие актеры «Таганки» сегодня пришли к такому же выводу, что и этот шахтер. Стоило ли почти полжизни со всем остервенением давить на мозоли советской власти, тыкать ее мордой в дерьмо, чтобы после ее падения превратиться в нищету, причем не только материальную, но и духовную (ведь того зрителя, который посещал советские театры, в новой России уже нет, почти весь выродился). Что касается Юрия Любимова, то и его нельзя назвать полноценным победителем. Да, чисто по-человечески он может быть доволен: власть, которая гноила и третировала его предков, заставляла ползать на брюхе его самого, пала. Но вместе с ней пал и художник Юрий Любимов, который при советской власти раз за разом ставил спектакли, становившиеся явлением на театральных подмостках страны. Но как только пришли иные времена, пришли горбачевская гласность, а затем и ельцинская «демократия», как тут же закончилась и «золотая эпоха» режиссера Юрия Любимова. Как и Эльдара Рязанова, Георгия Данелия, Олега Ефремова и других корифеев советского искусства.

Но вернемся к стенограмме собрания в Театре на Таганке от **9 января 1992 года**.

Н. Прозоровский: «Два месяца мы ждали вас, Юрий Петрович, и надеялись, что вы приедете и как-то с нами встретитесь».

Ю. Любимов: «Я был здесь целую неделю».

Л. Филатов: «Это к вашему вчерашнему разговору об этике, я прошу прощения. Первое, что вы хотели узнать, – это как попал документ к нам. Да валялся. Кто-то случайно обжегся. И тут же пошло. Я приехал из Кисловодска, у меня было тридцать звонков. А мне респектабельней было бы занять позицию другую, Юрий Петрович».

Ю. Любимов: «Да-да, но вы болеете за народ».

Л. Филатов: «Да. Мне с вами ругаться ни к чему и противопоставлять себя неинтересно. Потому что вы гений, вы мировая величина. Зачем? Я занимаюсь другими делами».

Ю. Любимов: «Я знаю, что уничижение паче гордости».

Л. Филатов: «Не-не-не, в пределах Садового кольца меня узнают. Ну не будем».

Ю. Любимов: «Так вы ж затеяли, а не я. Вы забежали, затеяли и убежите – прекрасная позиция».

Л. Филатов: «Юрий Петрович, я повторяю: у меня корысти вот ни на столько нет. И вы меня в этом обвинить не можете. Мне из-за вас чуть башку не сломали – в то время как вы давали интервью в свободных странах, – все госинституты страны. Это я вам в счет не вписываю, это мое личное дело, как я себя веду в той или иной ситуации. Но я говорю к вопросу, к моему тезису о том, что у меня корысти нет. Мне и здесь сейчас находиться корысти нет. Я не самый большой поклонник того, чтобы вы приходили, не приходили. Я вообще считаю, что все это ерунда, между нами говоря. Я и ребятам сказал жесткие слова по поводу того, что это труппа развалившаяся, по-другому, по-человечески. Но и вы, извините, который научили меня так разговаривать, как я позволяю себе, вы меня научили смотреть прямо в глаза, а не прятать глаза. Вы меня научили, а теперь я вас не узнаю. Не узнаю».

Последние слова Филатова присутствующие встретили аплодисментами.

Е. Габец: «Простите, Юрий Петрович. Я 15 лет работаю в театре и достаточно много работаю в спектаклях, которые вы поставили. И ценю свою работу в этом театре, очень горжусь тем, что я работаю в этом театре. И поэтому я говорю сейчас. Дорогой Юрий Петрович, то, что сегодня мы собрались, и то, что вы называете юридически неправомочным, это ваше непонимание того, что мы живем в другой стране».

Любимов реагирует на последнюю фразу смехом.

Е. Габец: «Того, что эти люди, которые сидят сейчас в зале, могут иметь собственное, отличное от чьего-либо мнение, что они могут захотеть собраться на общественных началах и подумать о том, как они будут защищать свои социальные права. Ничего страшного в этом нет. Ведь это происходит не до того, а после того, как единогласно на собрании ваши полномочия художественного руководителя были подтверждены. Этот коллектив, принимая устав театра, единогласно проголосовал за единоначалие и за ваши права художественного руководителя. Этот коллектив сделал все возможное, чтобы вы могли приезжать сюда тогда, когда вам это удобно, и делать то, что вам хочется и с кем хочется, по вашему выбору – привозить сюда других актеров из других стран – пожалуйста. Но этот вопрос, который сегодня решается, он очень прост. Обычные люди, которые много лет проработали в этом театре – все по-разному, кто больше, кто

меньше. Все они обеспокоены тем, что происходит в нашей стране, и тем, что может произойти и с нами, хотят организоваться в общественное объединение без каких-либо далеких идей, кроме одной – мы хотим попытаться стать юридическими лицами, чтобы мочь защищать свои права…

Не надо нас обвинять в том, чего мы не совершали. Перестаньте с нами общаться по телефону, на другом конце которого Борис Алексеевич Глаголин или несколько избранных товарищей. Признайте за нами право быть людьми, которые 27 лет, кто меньше, кто больше, здесь работает».

Ю. Любимов: «Что я дезинформирован – это мне всегда говорил Виктор Васильевич Гришин и его помощник Бугаев».

Н. Губенко: «Вы позвольте мне на правах ведущего актера, вашего любимого актера, сказать несколько слов.

87-й год. Ребята просят меня взять театр, сознавая, что я ничто по сравнению с вами как режиссер, тем более театральный. Я беру этот театр, бьюсь головой о Политбюро, в котором сидят Лигачев, Громыко – шесть человек из старого Политбюро. Единственный человек, который перевесил чашу в пользу вашего возвращения, был Михаил Сергеевич Горбачев. Это так. Далее. Никто вас не тянул за руку приезжать сюда 8-го числа в качестве моего гостя, когда полтора года я бился головой о Политбюро и наконец-то получил это высочайшее по тем временам соизволение. Вы растоптали те десять дней нашего счастья, которые мы все испытывали и вместе с нами вся театральная общественность. (Здесь Губенко слукавил: театральная общественность была расколота в связи с возвращением Любимова и часть ее, в лице Олега Ефремова и еще нескольких режиссеров, даже написала письмо Горбачеву, чтобы он не возвращал Любимова назад. – **Ф.Р.**)

После этого я беру театр, восстанавливаю все ваши спектакли, исключительно, с огромным уважением относясь к вашему замыслу. Мы вводим в спектакль «Владимир Высоцкий» вас лично, ваш голос, расширяем тему вашего отсутствия, мы делаем все, чтобы воздействовать на общественное сознание, чтобы вы вернулись.

Испания. Разговор с вами, слезу счастья от возможности, что вы можете вернуться, встреча с труппой – это все были акции величайшей преданности коллектива вам. Вы пошли на это. Вы сами при мне в 45-минутной беседе с Лукьяновым подписали документ, где первыми словами было конкретно: «Буду искренне признателен, если Верховный Совет рассмотрит вопрос о возвращении мне гражданства».

Ю. Любимов: «Это не совсем точно».

Н. Губенко: «Я вам покажу этот документ».

Ю. Любимов: «Покажите. Потому что моя ошибка, что я не взял у господина Лукьянова этот документ. Потому что вы меня вынудили ехать к нему, я не хотел к нему ехать».

Н. Губенко: «Никто, повторяю, Юрий Петрович, вас не принуждал…»

Ю. Любимов: «Неправда!»

Н. Губенко: «…Ни к приезду ко мне в качестве личного гостя, ни к приезду Лукьянова, ни к возвращению вам гражданства».

Ю. Любимов: «Я думаю, наши пререкания не надо слушать никому. Потому что это неправда. Я могу вспомнить другое, но это я вам скажу наедине».

Н. Губенко: «Дайте мне договорить!»

Ю. Любимов: «Пожалуйста, договаривайте».

Н. Губенко: «После этого полтора года было потрачено на то, чтоб восстановить „Маяковского“, „Высоцкого“, „Годунова“, ввести вторые составы в „А зори здесь тихие…“, вы начинаете всячески растаптывать меня в прессе. Вы трактуете все мое двухгодичное битье головой о кремлевскую стену и обо все, что называлось „советская власть“, только тем, что Губенко захотел стать министром и для этого он это сделал. Допускаю. Но хочу еще вам сказать, что рядом с вашей фамилией стояли еще 173 эмигранта, которых я не пробил, я смог пробить только вас и Ростроповича. И вы инкриминируете мне, что я это сделал для того, чтобы стать министром. Поэтому я утверждаю, что вы – лжец. Вы прокляли все лучшее, что было в этом коллективе, вы растоптали и предали этот коллектив…»

Б. Глаголин: «Вы не имеете право так говорить!. Вы запачкали себя и не имеете права так говорить ему».

В зале поднимается шум.

Л. Филатов: «Есть свободные люди, которые говорят то, что они думают. Вот встань и скажи, а не тявкай из толпы, как шавка».

Н. Губенко: «Поэтому единственный вопрос, который я хотел бы вам сейчас задать: в какой степени вы намерены дальше руководить из эмиграции, как Владимир Ильич Ленин – РСДРП, этим театром? Полтора года вас не было. Вы руководили только по телефону через Бориса Алексеевича. Эта пристяжная бл…., которая подлизывается… (последние слова зал встречает смехом, аплодисментами). Абсолютный предатель, который мыслит только во благо самого себя. Вы хотите работать в Советском Союзе… в СНГ или не хотите? Если вы не хотите – так и скажите. Или вы будете руководить театром из Цюриха. Мы и на это согласны. Вы великий гений. Мы вас любим, но прошлого, а

нынешнего мы вас ненавидим – я лично ненавижу, потому что, повторяю, – вы лжец».

В зале вновь раздаются аплодисменты, крики.

Ю. Любимов: «Еще будут какие оскорбления?»

Л. Филатов: «Ну, про оскорбления не вам говорить. Вы нас вмазали в говно так, что…»

А. Сабинин: «Товарищи, дорогие, прекратите. Не надо на таком градусе, на градусе коммуналки вести разговор. Вам потом всем будет стыдно, противно. Не надо так разговаривать. Я призываю вас, пожалуйста, не надо так. Мы, к сожалению, по-другому не умеем, но надо, друзья, постараться. Постараться надо. Не надо так разговаривать».

Н. Прозоровский: «Каждый имеет право… И, кстати, неплохо было бы сохранить свое достоинство, как сказано в первом же спектакле этого театра».

Н. Губенко: «В израильском журнале „Калейдоскоп“ одним из условий вашего возвращения в театр вы назвали упразднение советской власти. Она упразднена. Вы возвращаетесь?»

Ю. Любимов: «Я не подсудимый, а вы не прокуроры и не мои обвинители. И поэтому после слов, что я лжец…»

Н. Губенко: «Это мое личное мнение».

Ю. Любимов: «Вот с этим личным мнением и оставайтесь. Когда вы обретете человеческий облик, переспав ночь, завтра я с вами поговорю, изучив эти вопросы. Вы оговорились, господин министр бывший, никакого СССР нет. И сколько ни хотят вернуть некоторые люди, отдавая Попова под суд, что он устроил глумление над останками коммунистов на Красной площади, можете собираться под их знамена и примыкать к жулиновским, жуликовским и к бывшим всем партаппаратчикам. Я вас не перебивал, когда вы меня оскорбляли. И как в плохом балаганчике хлопали, кричали и так далее. Это не спектакль. Берегите себя там. А здесь ваши выкрики для меня никакого значения не имеют».

Л. Филатов: «Очень жаль».

Ю. Любимов: «И, главное, интонация очень хорошая актерская, готовая, Леня. Не живая». (В зале кто-то крикнул: «Сукины дети», вторая серия!») Вы перепутали условия, что рынок вводится президентом, а вы устроили в театре даже не рынок, а базар самого низкого пошиба, вульгарный и скверный. А что касается ваших вопросов, я отвечу на них.

Когда я реорганизовывал этот театр (речь идет о событиях **1964 года**. **– Ф.Р.**), то я ни одного человека… о своих горестях я не буду говорить, но также люди, которые тут работали, они были в еще более страшном положении, чем вы, – они шли на улицу,

потому что был приказ о реорганизации театра. И, несмотря на это, был уникальный случай за всю историю страны – не было ни одного уволенного отсюда. Потому что каждый был пристроен. Так возник этот театр. И он возникал не на крови, а на доброте».

Т. Лукьянова: «На смертях он возникал. Две смерти было. Простите, я присутствовала при этом. Умер Полинский и умер Вейцлер. А мы только что похоронили Ронинсона. Первая ласточка». (Актер Готлиб Ронинсон умер в своей холостяцкой квартире буквально накануне этого собрания – **25 декабря 1991 года**. – **Ф.Р.**)

Ю. Любимов: «Вы опять со мной пререкаетесь. Уже я виноват, оказывается, в двух смертях в 64-м году. Тогда встанет Галина Николаевна, которой ближе эта смерть, чем вам всем…»

Т. Лукьянова: «Она забыла об этом, простите, пожалуйста».

Ю. Любимов: «Ах, и она плохая! А вы хорошая? А жена, потерявшая мужа, плохая. Вот вы до чего уже дошли».

И. Ульянова: «Юрий Петрович, мы ведь хотим с вами работать! Ну что же вы не слышите нас!»

Ю. Любимов: «Вот, к сожалению, я все слышу».

И. Ульянова: «Всех взволновало только одно – ваш этот вот рескрипт. И потому, что мы сейчас действительно находимся в таком положении…»

Ю. Любимов: «В каком?»

И. Ульянова: «Когда человек раньше оставался без работы, ему было легче, потому что семьдесят рублей были немножко другие, чем сейчас 420. Это первое. Второе. Мы еще можем работать, мы полны сил. Вы говорите, что мы разнузданы – это естественно, Юрий Петрович, потому что этот театр создавался на вашей воле, на вашей энергии и когда вы тут стояли, и когда вы были там, хотя бы мы знали, что вы там. Да. Но ведь когда вас нет, естественно, идут потери, помимо того, что они и временно идут. Но мы хотим с вами быть, Юрий Петрович. А юридическая сторона дела – когда вы говорите: мой контракт, это вас не касается – это актерский контракт. Поверьте. Я не понимаю в юриспруденции, но я понимаю только одно, что это маленькая защита от произвола – не вашего, нет, – государственного».

Ю. Любимов: «А вот когда иронизируют, что там написан Цюрих, то написан он только потому, что уйдет Попов, придет какой-нибудь скверный человек и начнет безобразничать. Тогда город со мной не сможет обращаться скверно – не Бугаев будет, который меня унижал при Гришине и к которому я должен ходить сейчас в Управление, к холую Гришина – вот что вы не понимаете, – а тогда город знал, если он подписывал со мной контракт, то город будет со мной судиться в Цюрихе. Вы даже это

не поняли, что это сделано для вас же! А не для меня». (Из зала последовал выкрик: «Вы бы нам это раньше объяснили!») Да потому что нужно быть приличными людьми и не воровать чужие документы». (Вновь крик: «Не в этом дело!») В этом!»

И. Ульянова: «Юрий Петрович, родненький, ну дослушайте».

Ю. Любимов: «Я вас тридцать лет слушаю. И зачем вам слушать лжеца! И вы еще хлопали! Человек, который назвал меня лжецом, живя у моей матери полгода. Да я не желаю вообще видеть его в этом помещении. Вот я уйду, и выбирайте. И пока он не уйдет отсюда, меня здесь не будет. Все!»

Любимов встает и покидает зал. Вслед за ним удаляется и Губенко, но вскоре опять возвращается.

Л. Филатов: «Все. Все обсуждающие ушли. Гуляйте!»

Н. Прозоровский (Токареву): «Юра, останови, пожалуйста, актеров, потому что мы все-таки должны попытаться принять устав хотя бы за основу, потому что нам все равно здесь жить. Итак, я прошу, Лена, посчитай с этой стороны людей. Саша, с этой стороны людей посчитай. Завтра, если Юрий Петрович захочет, он назначит собрание по поводу вопросов».

Е. Габец: «Стоит вопрос об образовании общественной организации „Театр на Таганке“. Кто за то, чтобы создать общественную организацию „Театр на Таганке“…»

Н. Прозоровский: «135 голосов „за“. Прошу фиксировать, потому что это очень важно. 144. Кто против?»

Е. Габец: «Среди присутствующих таковых не нашлось».

Н. Прозоровский: «Итак, 144. Этого вполне достаточно. В принципе нам вообще не нужен был бы кворум. Потому что те люди, которые хотят участвовать в этой организации, те и будут участвовать».

Н. Губенко: «Я хотел сказать только два слова. Я понимаю, что то, что здесь произошло, это большое несчастье. Но я повторяю, что в отношении меня Юрий Петрович был не кем иным, как лжецом. Если он ставит вопрос так, что, пока этот человек будет в этом театре, он вообще не будет со мной разговаривать, я этот театр покидаю. Всего хорошего».

В зале раздаются возгласы: «Нет! Нет! Не ставьте нас в такое идиотское положение! Это же нечестно!»

Н. Губенко: «Вы меня, наверное, неправильно поняли. Юрий Петрович через три дня уедет на очередных полтора года».

В зале раздается смех, звучат аплодисменты. После собрания началась репетиция спектакля «Живой».

Это собрание окончательно разделило труппу «Таганки» на две части: любимовцев и губенковцев. Каждая из сторон стала апеллировать к прессе, пытаясь тем самым перетянуть

общественное мнение на свою сторону. Так, **18 января** в «Комсомольской правде» была озвучена точка зрения «губенковско-филатовской» стороны. Статья называлась «Непродажная „Таганка“, или Последний спектакль Юрия Любимова», автор – А. Цыганов. Приведу ее с небольшими сокращениями:

«Кумиры рушатся со стоном. И как ни желанна новая жизнь, крушение прежних идеалов оставляет трудно заживающие рубцы в душе общества.

Сегодня к ним прибавился еще один. «Таганка».

Собственно, театр Высоцкого и Любимова давно перестал быть меккой. Хотя еще долго служил прекрасной памятью всему достойному и правдивому. И все ждали – вернется Юрий Любимов, тогда…

Любимов вернулся.

И… ничего. Кроме газетных публикаций о том, какие горизонты откроются в неопределенном будущем.

Сегодня, похоже, это будущее пришло. Во всяком случае в недавнем своем интервью Юрий Любимов заявил, что приехал «для того, чтобы встретиться с Поповым по вопросу приватизации театра». А на закономерный вопрос – почему при нем театр дошел до нынешнего его состояния, добавил: «Театр – не богадельня… Почему я должен обеспечивать людей в полном расцвете сил и энергии?»

Ответная реакция артистов не заставила себя ждать, но им подробнее разъяснять свои слова Юрий Петрович не стал.

– Мы лишь стороной слышим, – говорит Леонид Филатов, – что вот-вот подписывается контракт, задумываются какие-то реорганизации, увольнения… Конечно, это право руководителя, но если бы он жил здесь, нашу еду ел, разделял с нами тяготы в умирающем театре и в обезумевшей стране. Но этично ли, находясь за границей, устраивать операцию с запрограммированным летальным исходом? Что это за операция такая накануне конца света? Зачем затевать реорганизации, перспектив у которых нет – потому что он опять уедет, и опять надолго, и все это знают…

Многие артисты, узнав о контракте, проявили вполне здоровое беспокойство за свою судьбу – и на фоне газетных высказываний Любимова оно им кажется далеко не беспочвенным. Тем более что не совсем понимают, какой еще власти над ними не хватает сегодня ему – главному режиссеру, художественному руководителю, директору театра, и прежде всего Мастеру, чей творческий авторитет не подвергается сомнениям.

– Я, – говорит актриса Елена Габец, – не понимаю, почему гениальный режиссер Любимов не хочет оставаться художником, заниматься творчеством, как Мастер возрождать театр? А хочет заниматься приватизацией, акционированием, решением судеб и т. д.

– Почему не заняться творчеством? – как-то очень горько спрашивает Леонид Филатов. – Почему не сделать спектакль? Не может здесь подолгу жить – приноровимся, попробуем быстро репетировать, как на Западе. Ну об искусстве-то хоть немножко! Нет, все о капитализме, о положении в стране, пересказы статей из «Московских новостей»…

Очевиден здесь и другой аспект: на приватизацию заявлен не просто театр, а Театр на Таганке.

– Контракт, – высказывает мнение Елена Габец, – это сложное обговаривание интересов всех сторон. У артистов они тоже есть. Да и не только у артистов. У культуры у русской, у народа. Нельзя в один день росчерком пера превратить историю театра в предмет частных взаимоотношений между Гавриилом Харитоновичем (Поповым. – **Ф.Р.**) и Юрием Петровичем или Юрием Петровичем и труппой.

Впрочем, главная потеря, кажется, состоялась.

– Словом, у меня ныне чувство ужаса, горечи и жалости, – рассказывает Леонид Филатов. – Конечно, Любимов – гений, он останется в истории. Но так, видно, распорядилась судьба, что теперь у нас проблемы с Отцом. Актеры позволяли ему все, они его любили, обожали, получали очередную порцию хамства и прощали. Считали: пока не опустится занавес, мы должны быть с ним.

Но получилось, что он не с нами. Что бы он там ни рассказывал, я не думаю, чтобы он мог внятно объяснить, зачем на фоне этой чумы, которая происходит в стране, живя там, в благополучной ситуации, упразднять театр-символ, затевать всю эту дележку на чистых и нечистых, на каинов и авелей, одни из которых должны иметь работу за счет других. В чем виноваты артисты? И не просто артисты, а именно эти, столь много и для него лично сделавшие: они таскались по начальству, защищали, не спали ночами, противостояли, когда надо было. Они делали многое, не получая ничего. В этом театре вообще никогда не работали за деньги. Работала любовь, работала команда. Они не ждали за это даже нравственной платы. И вот теперь, когда им по пятьдесят лет, он решил, что им надо умирать. Умирать раздельно.

Когда умирает «Таганка», что-то умирает вообще. И ты оглядываешься с удивлением, вдруг обнаруживая: где громко, где

тихо, но ушли практически все духовные символы нашего прошлого. Скандалы и распады затронули самые звучные театры – от МХАТа до Большого. Писательская совесть нации загрязнена плевками и следами каблуков, которыми награждали друг друга былые «инженеры человеческих душ». Трудноопределимый, но явный кризис затронул интеллигентские газеты: вроде бы ничто не изменилось, а не читают их!

И кажется, все это больше, чем просто отмирающие символы отмирающей эпохи. За ними стоит смерть советской интеллигенции. Именно советской – той самой, что должна была сменить и сменила прежнюю, русскую».

Тем временем ситуация в Театре на Таганке дошла до точки кипения. **25 января** Любимов приказал работникам театра не пускать в театр Губенко для игры в спектакле «Владимир Высоцкий». Губенко, зная об этом, привел с собой к театру журналистов, после чего любимовский демарш уже на следующий же день стал достоянием широкой общественности. После этого скандала одиннадцать актеров театра (в том числе и Леонид Филатов) написали в Моссовет на имя Николая Гончара письмо, в котором выступали против того, чтобы Любимов и мэр Москвы Гавриил Попов заключили сделку о приватизации театра. Они писали о том, что выбирают своим руководителем Николая Губенко, и обвиняли Любимова в нечестной игре. «Мы не хотим перечислять все обиды, сердечные боли и унижения, выпавшие на нашу долю после того, как помешали Юрию Петровичу Любимову и Гавриилу Харитоновичу Попову заключить контракт за спиной коллектива и при негласной поддержке целого ряда высокопоставленных чиновников (И. Б. Бугаев, Г. Попов, вице-премьер А. Шохин и другие), который давал бы Ю. П. Любимову право на приватизацию здания Театра на Таганке совместно с его зарубежными партнерами…»

В ответ на это письмо президиум Московского городского Совета народных депутатов принял решение «О Театре на Таганке», в котором говорилось: «…принять необходимые решения по выделению театра и разделению имущества Театра на Таганке между двумя театрами».

Поскольку Филатов в этом конфликте принял сторону Губенко, в **феврале** он отказался играть и во «Владимире Высоцком», и в «Пире во время чумы». Узнав об этом, Любимов обрушил по адресу актера такую брань, какую от него давно никто не слышал. А Валерий Золотухин записал в своем дневнике следующие строки: «Филатов, конечно, номера отмачивает запредельные, я не ожидал от него такой подлости… Нет, так нельзя. Тебе Театр на Таганке судьбу подарил, квартиру, славу…

да дело даже не в этом. Это профессиональная честь, это как же так – предать собственные подмостки. Сцена отомстит, профессия такого предательства не прощает! Как же так – плюнуть в „Таганку“, плюнуть в труппу, в коллег, в Любимова. Можно ругаться, но сцена, театр, зритель твой… Нет, Леня, ты не прав…»

Игнорируя «Таганку», Филатов в том же феврале благополучно сыграл премьеру «Игроков-XXI» на сцене МХАТа. Причем премьера выглядела весьма неординарно. С **20 по 24 февраля** участники спектакля сыграли пять генеральных репетиций для всех желающих, причем бесплатно. На эти репетиции пришло столько народу, что зал каждый раз был забит до отказа. **25 февраля 1992 года** была сыграна полноценная премьера: с продажей билетов, многочисленными откликами в прессе. Кстати, последние были сплошь ругательные и ясно указывали на то, что, в отличие от простого зрителя, официальная критика этот эксперимент («Игроки-XXI» стали первым антрепризным спектаклем в новой России) приняла в штыки.

Не менее жестко отозвался об этом спектакле и Валерий Золотухин (он посмотрел его в конце того же **февраля**): «Это вопиющая пошлость. Мне кажется, что актерам (Филатову) стыдно эту дребедень играть. Неужели деньги?..»

Спектакль «Игроки-XXI» шли чуть больше недели, когда его актерский состав постигло несчастье: **4 марта** в лондонской клинике скончался один из главных участников спектакля Евгений Евстигнеев. В Лондон он отправился, чтобы сделать операцию на сердце, но, перед тем как лечь на операционный стол, так переволновался, что у него случился сердечный приступ. И светила западной врачебной науки не смогли его спасти.

Поскольку трагедия произошла неожиданно и искать замену Евстигнееву уже не было времени, его роль в спектакле взял сам режиссер-постановщик Сергей Юрский.

Глава сорок пятая
Сердитое интервью

В середине **марта** Филатов отправился с сольными гастролями в Надым. В ту пору для актера это стало одним из немногих способов зарабатывания денег, поскольку все остальные способы случались редко: книги издавались нерегулярно, а в кино он сам отказывался сниматься, поскольку роли ему предлагались из разряда «ни в какие ворота» – то какого-нибудь циничного мафиози, то опустившегося интеллигента и т. д.

Пока Филатов был в отъезде, в столичной газете «Вечерний клуб» появилось большое интервью с ним, которое он дал журналистке Елене Слободчиковой буквально накануне отъезда. Поскольку это интервью можно назвать программным, приведу из него некоторые отрывки. Вот как, к примеру, Филатов описал свои впечатления от ситуации в культурной жизни страны:

«Что касается оценки происходящего, то я не думаю, что скажу что-нибудь не банальное. Во всем, что происходит сегодня с культурой, меня более всего удивляет позиция российского правительства. Опять звучит знакомый большевистский тезис: сначала надо накормить народ, нужно действовать поэтапно… а потом… Не будет потом, потому что ментальность сопротивляется: другая психология, другая земля, другая природа, которая, как известно, тоже формирует ментальность нации. Никогда, как справедливо заметил Никита Михалков, мы не будем похожи на Голландию. Получается нечто третье… и в это нечто третье надо закладывать отечественную культуру, вместе с колбасой сберегать духовные ценности. А к культуре относятся по-хабальски: она растоптана, унижена, не имеет ни копейки.

В России обещают сократить треть театров. Что уж они все такие плохие? Но других там нет и, стало быть, не появятся. И кто сказал, что театры будут существовать без поддержки государства? А кино? Если и снимается какое-то кино, то оно делается дилетантами, а если и возникают прекрасные картины, то они заматываются прокатом, кто их видит?

Экраны заполнены американскими фильмами. Конечно, есть прекрасное американское кино, которое могло бы стать ориентиром, показателем вкуса. И вообще американское кино могло бы стать мостом между нашим и европейским кино, но этот хороший кинематограф мы благополучно миновали и крутим, крутим дешевую пошлятину…»

Здесь позволю себе внести собственный комментарий, уже из наших дней. Почему в годы ельцинского дикого капитализма на наши экраны хлынула дешевая американская кинохалтура, которая была рассчитана на отсталые, колониальные страны? Да именно потому, что серьезное западное кино из разряда прогрессивного российским правителям было невыгодно. И не в силу его дороговизны, а по идеологическим соображениям: стояла задача оглупить и опустить народ до полускотского состояния. А если бы он лицезрел на своих «видаках» серьезное кино Сиднея Поллака, Стэнли Крамера или Роберта Олтмена, то, глядишь, и охмурить его было бы гораздо труднее.

Например, если бы на российские экраны пришли американские антивоенные фильмы типа «Доктор Стрейнджлав, или Как я научился не волноваться и полюбил атомную бомбу» Стэнли Кубрика, «M.A.S.H» Роберта Олтмена или «Уловка-22» Майка Николса с их резким неприятием войны и показом ее губительности и абсурдности, то, глядишь, и войны в Чечне могло бы не быть. А если бы у нас запустили такие фильмы, как «Вся президентская рать» Алана Пакулы или «Кандидат» Майкла Ритчи, где показана изнанка большой политики, глядишь, и Бориса Ельцина не избрали бы на второй срок. А ведь в американском кино есть еще прогрессивные фильмы о борьбе рабочего класса за свои права, о сопротивлении маленького человека росту преступности, о продажности средств массовой информации и т. д. и т. п. Но российский кинопрокат начала 90-х намеренно отказался от показа подобного рода картин (судя по всему, не без подсказки своих западных партнеров), заполнив рынок фильмами из разряда «с одной извилиной», где все и всех крушили Жан-Клод Ван-Дамм, Дольф Лундгрен, Марк Дакаскос и другие «киноотморозки».

Но вернемся к интервью Леонида Филатова.

«То же самое происходит с телевидением: какие-то хит-парады, рокеры, брокеры, конкурсы красоты. Как это ни странно, но вместе с цензурой времен застоя исчезла и вкусовая цензура. Вдруг вынырнула и хлынула на экран армия пошляков, и у них аудитория, она ширится. А ведь это наши дети. А тут еще все запуганы рынком, приватизацией…

Рынок? Хорошо, все за! Но каким он должен быть в стране, где во время войны старушки подавали пленным немцам кусок хлеба? Эта жалость к арестантику, жалость к ближнему в ментальности народа, ее надо брать в расчет (кстати, как и нашу лень, нашу расхлябанность), а не убивать на корню. Кто сказал, что рынок отрицает мораль? Кто сказал, что рынок – это молоток в рукаве, которым можно огреть зазевавшегося? И это вместо

того, чтобы сбиться в кучку, выжить, уцелеть, помочь ближнему и душу собственную спасти в конце концов. И уже какие-то люди, чаще всего хапуги, норовящие что-то урвать для себя, торопятся директивно обозначить – это рынок! Воруешь, так воруй и не называй это рынком. Нет сочувствия, оно убивается, вытравливается. Правда, какие-то люди трепыхаются, на что-то жертвуют – и спасибо им, – но это их личные взаимоотношения с Господом, но государство-то никак не поддерживает эти усилия.

Рассчитывать на предпринимателей? Уповать на сегодняшних Мамонтовых, Третьяковых? Ну нет их, нет! А уж с нашей системой обработки мозгов и не скоро вырастут. Вот и создается ситуация, когда одни уезжают (а уж скольких выгнали сами!), а другие работают в расчете на… туда, туда… в Европу, на Запад. Понять их можно, но это не способ выживания отечественной культуры. И если кто-то думает, что это временный, переходный период, а потом… Нет! Это начало оккупации длительной, если не навсегда. Участие западного капитала может быть в чем угодно, но только не в культуре. Мы все равно никогда не породнимся: мы другие. Возьмите то же американское кино: язык птичий, слов минимум. Смотришь и думаешь: на каком языке говорит Америка? Ведь есть же у них Марк Твен, Скотт Фицджеральд. И понимаешь, что нам показывают кино, рассчитанное на обывателя, адаптированное кино. А Россия так не может. Россия – страна болтающая, задыхающаяся от слов, распаляющая их. Возьмите любую русскую каноническую пьесу – действия минимум и бесконечный поток слов. Везде все поменялось, а в России нет. Россия такая, и не надо ее приспосабливать к Западу…»

Последнее высказывание слышать удивительно, поскольку все годы перестройки Филатов поддерживал западников, которые именно тем и занимались, что вдалбливали в сознание советских людей тезис о преимуществах западного образа жизни над советским. Все эти сентенции западников о «рабской парадигме русской нации» для того и озвучивались, чтобы заставить советского человека проклясть свое прошлое и с вожделением смотреть на «цивилизованного и свободного западного человека», который придет и даст ему все: начиная от демократии и заканчивая 140 сортами колбасы. И когда Горбачев с потрохами сдавал Западу некогда великую страну, у Филатова ни разу не шевельнулась в голове мысль, что творится форменное преступление. И он продолжал поддерживать генсека и славить его на всех углах. Чего же теперь стенать о том, что Россию не надо приспосабливать к Западу?

Коснулся в своем интервью Филатов и ситуации вокруг

«Таганки». А сказал он следующее: «Истоки разрушения в общем-то ясны. Театр существовал на сопротивлении, контекст времени изменился, нужна новая идея, на судьбе театра не могло не сказаться долгое отсутствие Любимова, его нынешние отъезды, приезды… Но… как бы ни был наш театр политизирован, он был замешан, создан и всегда существовал на любви. А сейчас любовь внутри кончилась – в этом все дело. И зритель почувствовал и оттолкнулся от нашего театра. На „Таганку“ уже можно купить билет, а в „Современник“, например, нет. Потому что там не только замечательные артисты и своя школа, но потому, что там любовь! (И почти не было политики, которая, как известно, дело грязное и может так заляпать репутацию любого, что не отмоешься. – **Ф.Р.**) Никакие финансовые вливания никакой театр не спасут – только любовь и идея. А тут еще это ускорение смерти и желание доказать (я имею в виду историю с приватизацией этого дома), что сие есть, наоборот, его реанимация. И слова звучат высокие – в защиту учителя, в защиту искусства…

Что изменится от того, что будет введена контрактная система и часть людей уйдет на улицу? Появятся шедевры? Лучше будут играть артисты? Чаще в театре станет бывать Любимов? И что мешает сегодня создавать шедевры? Или с притоком долларов театр обретет нечто… Неправда, не сработает. Сработает где угодно: на биржах, предприятиях, в фермерстве, но не в искусстве и тем более в театре. Это же русский театр. Только любовь и идея…

Я, конечно, понимаю, что происходящее – это расплата за то, что мы дольше времени поддерживали несколько полинявшую легенду и ощеривались на любого, кто пытался что-то сказать о «Таганке». Надо, надо было вовремя понять, что мы уже не такие, что полиняли шерстки, что трачены молью, а мы все выгибали грудки и кричали: «Нет, мы такие, мы такие!!!» – и продолжали обманывать друг друга.

А вот у прессы есть желание (есть! есть!) поглумиться над вчерашними кумирами, особенно у молодых. И это так по-нашему, так по-большевистски. Они с удовольствием наблюдают, как эти старики рассыпаются, как они ссорятся и нападают друг на друга. (А кто воспитал этих молодых нигилистов? Вряд ли это сделал Малый театр или Вахтанговский. А вот «Таганка» к этому делу руку определенно приложила. – **Ф.Р.**) И вот уже в прессе рождается собственная версия и проводится параллель с театром Мейерхольда. Ну не тянет вся эта история к Мейерхольду. Не тянет. И Юрий Петрович живет благополучно в благополучной стране, и никто его не травит. Более того! Кто же мешал нынешним защитникам Любимова подать голос за него, когда он

в том действительно нуждался? Но тогда было опасно, а сегодня нет. Сегодня можно поругать и представителя поверженной власти. Стало даже чем-то вроде хорошего тона лягнуть Губенко. Читаешь иную статью и думаешь: ребята, вы хоть и дети своего времени, но ведь в любой стране существует некий пиетет перед человеком, за которым не только ощутимый вклад в искусство, но и признание людей уважаемых: художников, режиссеров, артистов. А за вами-то что? Какое-то отсутствие медленной отваги додумать любую мысль до конца, просчитать ее в шести вариантах… И в журналистику, и в искусство пришли суетные люди. Вчерашние анонимы имеют колоссальные паблисити, они торопятся и очень хотят в завтрашний день. Грустно все это!..

Для меня счастливое время затерялось где-то между 75—80-ми годами. Это была золотая пора «Таганки». Мне нравился Любимов, мне нравились мои товарищи, мне нравилось все: способ жизни, образ жизни, наши споры, ночные бдения. Я уезжал на съемку и возвращался домой. И дом этот я обожал. Так продолжалось до смерти Володи Высоцкого, которая каким-то мистическим образом изменила все: не стало Любимова, мы ушли в эмиграцию, потом вернулись, и вот сегодняшний разлад, когда на многих своих товарищей я не могу смотреть как на людей, которым доверяю. Такая вот разруха в душе…»

Однако закончил свои интервью Филатов на мажорной ноте: «Но, знаете, я верю, что когда-нибудь ту кладовку, в которой наш кинематограф, наша литература, наше искусство, разроют. И окажется, что здесь на сопротивлении в стране, о которой было сказано, что „Так жить нельзя“, создавались прекрасные, обжигающие, удивительные вещи. И это будет замечательная кладовка для Европы».

Глава сорок шестая
Идет война Таганская…

Тем временем напряжение в Театре на Таганке не снижается. Как мы помним, одно время Филатов отказывался играть в любимовских спектаклях, однако потом он изменил свое решение и вновь вернулся на сцену, чтобы поддержать Губенко, который тоже играл свои роли в этих спектаклях. Поскольку Любимову это поперек горла, он делает все возможное, чтобы избавиться от обоих. **28 марта** режиссер собрал свою часть труппы, чтобы решить проблему Губенко и Филатова. Чтобы не прослыть диктатором, он решил не снимать их с ролей волевым путем, а переложил это на плечи коллектива. В итоге большинством голосов было решено не выходить на сцену вместе с этими актерами.

Сразу после этого решения в фойе театра со стены сняли портрет Губенко, который долгие годы висел аккурат между портретами режиссера Любимова и художника Боровского. Место губенковского портрета занял портрет Золотухина. А когда он возмутился этим – дескать, его намеренно сталкивают лбами с Губенко, – Любимов лично подошел к нему и сказал: «Валерий, это мое распоряжение. Я не хочу работать с Губенко и не желаю висеть рядом. Не могу я рядом повесить Демидову – скажут, любовница. Ты – ведущий артист. Тебе что, не хочется висеть со мной?» Золотухин ничего не смог возразить шефу.

29 марта скандал продолжился. Теперь настала очередь ответного удара с противоположной стороны. Губенко и Филатов пригласили в театр журналистов нескольких центральных изданий и провели пресс-конференцию, где рассказали о событиях последних дней. При этом сцену, где выступали ораторы, украшал весьма лаконичный транспарант: «Позор родителю, предавшему, а теперь продавшему». В своем выступлении Губенко заявил следующее: «Если Любимов принял решение снять Губенко и Филатова с ролей, то пусть сделает это в письменном виде и этот документ передаст нам. Если этого не произойдет, то лично я завтра приду на спектакль и буду играть, как бы Любимов этого ни не хотел».

В тот же день стало известно, что Любимов запретил играть в спектаклях и жене Филатова Нине Шацкой. Кроме этого, по театру пронесся слух, что Любимов, узнав об ультиматуме Губенко, заявил: мол, если он придет, то я выставлю людей у входа и не пущу его в театр. Ситуация вновь стала похожа на ту,

что произошла в конце января, когда конфликт разрешали с помощью ОМОНа. Ни в одном не только столичном, но и российском театре еще не было скандала такой глубины и накала. А ведь это была легендарная «Таганка» – театр, который в умах миллионов людей ассоциировался с самыми светлыми душевными порывами. Теперь от этих порывов не осталось и следа. И люди продолжали ломать головы: случайность это была или закономерность?

31 марта Губенко и в самом деле приехал в театр, чтобы играть в спектакле. С ним приехали журналисты в предвкушении очередного громкого скандала. Однако он не произошел. Любимовская сторона провела перед представлением собрание и вняла голосу разума: решила не нагнетать страсти, которые могут привести к срыву спектакля, а устроить разбор полетов завтра.

На следующий день выяснение отношений продолжилось. Любимов согласился принять у себя вожаков противоположной стороны: Губенко и Филатова. Разговор начался с неожиданного: Любимов публично извинился перед Филатовым за то, что некоторое время назад весьма уничижительно отозвался о его фильме «Сукины дети». «Я погорячился, Леонид», – сказал Любимов. Филатов был обескуражен подобным реверансом, поскольку готовился совсем к иному разговору: с шумом, с криками. Поэтому Филатову не оставалось ничего иного, как принять правила игры и ответить режиссеру собственными реверансами. Он даже заявил, что согласен выйти на сцену уже завтра. Однако когда то же самое заявил Губенко, Любимов встретил это в штыки: «Нет, Николай Николаевич, вы завтра играть не будете. А с нового сезона, если вы захотите, мы сможем вернуться к этому вопросу». Ситуация вновь накалилась. Губенко несколько раз покидал кабинет Любимова, потом опять возвращался, затем снова уходил. Так продолжалось в течение нескольких часов. Глядя на все это, Филатов взял свои слова обратно и заявил, что при таком раскладе он тоже играть в театре не будет. К компромиссу обе стороны так и не пришли.

Потом Губенко и Филатов сидели в «стекляшке» (кафе) возле театра и обсуждали только что произошедшее. Вместе с ними там был Валерий Золотухин. По его словам: «Леня пил коньяк, он заявил Любимову, что должен подать заявление – товарищ Губенко, ближе никого нет, а меня называл отцом своего сына. Это название криминального фильма „Отец моего сына“. Ничего себе. Но я молчал, и терпел, и наблюдал. Николая мучит вопрос о приватизации Любимовым новой коробки театра. «Я что, на старости лет у Пети (младший сын Любимова. – **Ф.Р.**) милостыню пойду просить?! Он выкинет всю труппу на улицу. Ты будешь

иметь 2–3 %, а 51 % акций будет у Любимова, а потом у Пети». А я думаю: «А почему Ю. П. не заслужил этого?! И он что – увезет коробку с землей в Иерусалим?.. И почему я не могу иметь 2–3 %, это и Сереже, и Денису хорошо». Ленька похвалялся, что он хоть сегодня может купить дом в Англии: «Я состоятельный человек»…»

2 апреля скандал в Театре на Таганке продолжился. Губенко и Филатов пришли в театр, чтобы играть в спектакле, а их не пустила на порог милиция, которую вызвал директор «Таганки» Борис Глаголин. После этого стало окончательно понятно, что никакого примирения сторон быть уже не может. Стороны отошли на заранее намеченные рубежи и стали готовиться к будущим баталиям, которые были не за горами. Любимов опять уехал из Москвы, чтобы подготовить очередную зарубежную премьеру – «Грозу» А. Островского для театра в Хельсинки.

Между тем **14 мая** в газете «Собеседник» было опубликовано большое интервью с бывшим актером «Таганки» Борисом Хмельницким. Он почти два десятилетия играл на сцене этого театра, после чего ушел в «свободное плавание». Касаясь ситуации в своем театре, он сказал следующее:

«Исправить сегодняшнюю ситуацию в нашем театре невозможно, она необратима. Вот и весь конфликт: со сцены произносятся высокие слова, репертуар-то очень мощный, а внутри театра тем временем создается обычная совдеповская коммуналка. Это несоответствие – суть нынешнего конфликта. Мы не имеем права говорить высокие слова, потому что сами в дерьме погрязли. К нам идут за другим и ждут от нас другого. Мы же перестали соответствовать тому, для чего были предназначены. Вот и все…»

Поставив неутешительный диагноз сегодняшней «Таганке», Хмельницкий воздал хвалу прошлой, той, в которой сам когда-то играл. Сделать это его вынудила сама интервьюер, журналистка Арина Родионова, которая заявила следующее: «А может быть, все проще? Театр перестал быть „придворным“, к которому власти относились лояльно. Ведь не секрет, что Любимову в самые суровые годы застоя разрешалось открыто говорить то, о чем другие и думать не могли. А сейчас цензуры нет, властям не до театров…»

Этот пассаж чрезвычайно задел Хмельницкого. Еще бы: назвать его бывший театр «придворным». Да ни в коем случае! Поэтому актер отреагировал нервно:

«Ерунда все это, мы никогда не были придворными. Мы для зрителей работали прежде всего. Конечно, „прибазовость“ некоторая была: директора баз к нам приходили –

престижность… Но все спектакли давались с кровью и с жертвами, мы подчас не знали, что завтра будет. **Мы жизнью своей рисковали** (выделено мной. – **Ф.Р.**). Ведь все зависело от того, кто у власти. Мы на волоске часто висели, но понимали, на что идем. Играли и боялись. Почитайте стенограммы обсуждения спектаклей, там все осталось.

А власти просто вынуждены были давать нам работать, так же, как вынуждены были выпускать какие-то «нелояльные» книги или фильмы. Ведь вокруг нас сформировалось определенное общественное мнение. И властям приходилось нас терпеть, потому что – Москва, потому что слишком много было бы шуму, если бы нас придушили…»

Вот такой крик души вырвался из уст популярного актера. Между тем в этих словах правды не так уж и много, зато много желания приукрасить ту среду, в которой приходилось вращаться, а с ней, естественно, и себя. Правда же была такова, что при советской власти все театры были **придворными**. Разница лишь в том, что кто-то больше, а кто-то меньше. Иначе и быть не могло, поскольку советская власть придерживалась одного тезиса: держать все под контролем. Любимовская «Таганка» создавалась как придворный оппозиционный театр. Ей дозволялось критиковать режим чуть больше, чем остальным театрам, чтобы создать у общественности (как советской, так и западной) впечатление плюрализма мнений. «Таганка» (как и Аркадий Райкин, Владимир Высоцкий и т. д.) была той разменной картой, которая использовалась в политической игре, которая велась на кремлевском «верху», где, как мы помним, тоже были свои западники и свои державники. Вот почему в уже упоминавшемся диссидентском романе «Зияющие высоты» (**1976**) Александр Зиновьев изобразил некий Театр на Ибанке, в котором интеллигенция вперемежку со стукачами (а в «Таганке» их, судя по всему, было даже больше, чем в любом другом советском театре) с восхищением рукоплещет каждой «шпильке», вонзенной в тело власти, и безумно при этом себя уважает.

Слова Хмельницкого о том, что они рисковали своими жизнями, иначе, чем со смехом, воспринимать нельзя. Это молодежь, которая знает о «жуткой» советской действительности по публикациям сегодняшней «демократической» прессы и ТВ, в это еще может поверить, но только не те, кто в ту пору жил. Ну какие такие репрессии свирепствовали при брежневском «застое», в 70-е годы? Это Всеволод Мейерхольд заплатил своей жизнью, а Александр Таиров лишился театра, однако было это при Сталине, в 30—40-е годы. А при Брежневе на дворе были уже иные времена – полное попустительство не только антисоветчикам, но и ворам,

хапугам и прочей нечисти, которая разворовывала и изничтожала страну. Единственное, что угрожало при Брежневе актерам «Таганки», так это увольнение режиссера и части его приверженцев и их последующее устройство в другие театры, поскольку безработицы в Советском Союзе быть не должно было. Упразднить «Таганку» никто бы не посмел и таких прецедентов в брежневскую эпоху не наблюдалось.

«Таганка» развалилась сама по себе, поскольку зиждилась исключительно на нигилизме, культивировала его и им же питалась. По сути, как дееспособный коллектив «Таганка» закончилась еще в середине 70-х, но Любимову удалось сохранить труппу, во многом благодаря стараниям властей (именно тогда началась разрядка и власти стали целенаправленно «возвышать» этот театр) и либеральной интеллигенции, которая продолжала усиленно раздувать миф о единственном в стране «оппозиционном» театре. Этот миф возник еще на заре этого театра и тщательно либералами культивировался. Все эти пикировки с властями, которые тянулись из года в год, скандальные премьеры и слухи о них, которые распространялись в народе со скоростью пожара (не удивлюсь, если узнаю, что их специально распространяли друзья театра), создали в народе стойкое убеждение о том, что «Таганка» – это некий оплот свободы в стране тотального контроля. Парадоксально, но именно советская цензура сослужила «Таганке» хорошую службу: своим многолетним бойкотом она позволила ей долгие годы водить людей за нос, создавая у них впечатление, что таганковцы – это сплошь бескомпромиссные борцы с тоталитарным режимом и бескорыстные борцы за правду.

Но вот времена на дворе изменились: к власти пришел Горбачев, который бросил все силы на то, чтобы «Таганка» стала одним из знамен его проекта под названием «перестройка». Практически все советские СМИ были нацелены на восхваление любимовского детища. И они старались: восторженных статей о Любимове и его театре в те годы вышло столько, что ими можно было выстелить дорогу аж до Луны. И что же? Вся эта пропагандистская шумиха завершилась грандиозным пшиком. «Таганка», которую все считали этаким твердокаменным бастионом, разрушилась практически в одночасье. И это во времена разгула гласности и демократии! В чем же дело? Почему именно свобода убила этот театр? А дело, оказалось, в том, что отнюдь не камни составляли основу этого «бастиона», а тот самый материал, которым в деревнях издревле удобряют почву. Красивая легенда о «Таганке» оказалась всего лишь мифом, мыльным пузырем, надутым либералами на свою потребу на

исходе хрущевской «оттепели». При советской цензуре этот миф еще удавалось поддерживать, но едва наступили другие времена, как вся правда вышла наружу. Вся нелицеприятная правда.

И еще пару реплик по этому же поводу. В РГАЛИ (Российском государственном архиве литературы и искусства) хранятся стенограммы обсуждений спектаклей «Таганки». Я видел некоторые из них и могу заявить: ничего ужасного в них нет – обычное бодание чиновников с постановщиком. Подобные бодания происходили во многих советских театрах. В «Таганке» их было чуть больше, поскольку она сама взвалила на свои плечи ношу быть оппозиционным театром. А раз взвалила, то будь добра не обижаться на то, что чиновники лупят тебя чуть сильнее, чем остальных. Как говорится, назвался груздем… Но, повторюсь, не надо комариные укусы выдавать за фронтовые раны. Жизнью в ту пору рисковали разве что профессиональные диссиденты, да и то немногие, поскольку никто из известных противников режима не погиб от его рук. Юрий Любимов к таковым тоже не относится: он благополучно существовал и при коммунистах, и при «демократах».

Но вернемся в **1992 год**.

Разборки в Театре на Таганке возобновились в середине лета. **2 июля** в Моссовете встретились представители обеих сторон, чтобы вновь решить вопрос о приватизации театра. Выступали многие, в том числе и Филатов, который хоть и заявил, что разделение есть гибель для театра, однако на самом деле понимал, что иным способом конфликт не разрешить. Любимов, естественно, выступал против раздела, поскольку при таком раскладе его детище клонировалось, а значит, звучный бренд не сохранялся единолично в его руках.

Тем временем Филатов взялся осуществлять экранизацию своего сценария «Любовные похождения Толи Парамонова», в основу которого легла его же пьеса «Свобода или смерть». Как раз повествующая о судьбе диссидентствующего интеллигента, который решил в поисках свободы сбежать на Запад и для этого заложил своих друзей перед КГБ (в роли Толи Парамонова снимался сам Филатов). Однако эта тема в ту пору в России была не слишком популярна, а само кино находилось в жутком загоне, поэтому Филатову пришлось тяжело – денег под эту картину долго найти никак не удавалось. Эта эпопея, которая стоила Филатову огромной нервотрепки, позднее роковым образом сказалась на его здоровье. Вот как об этом вспоминает участница тех событий, уже знакомая нам Т. Воронецкая:

«**1992 год**. Это было непростое время… Старое разрушалось, а новое создавалось очень медленно и не так, как хотелось.

Кинематограф находился в запустении все эти 10 лет. Развалены все структуры, производственные и творческие. Люди разбегались, кто торговал всем на свете, кто становился челноком, кто чем был занят… Чтобы создать фильм, нужны были немыслимые усилия: и к доставанию средств, и к организации процесса съемок. Доходило до анекдота: инвесторы могли дать шампанское и сказать: продайте это шампанское, а на эти деньги снимите фильм, потому что в качестве спонсорской поддержки мы можем дать только товар, а не деньги…

Мы обивали пороги, искали средства, и средства в итоге были найдены. Президент банка, который финансировал картину, обожал искусство и всячески поддерживал его. Правда, иногда деньги задерживались, поэтому время от времени приходилось навещать банкира, деликатно напоминая о сроках. Встречи эти были незабываемые. Президент, очень обаятельный кавказский человек, обожал пение и часто исполнял нам свой любимый репертуар. Однажды мы с директором фильма и бухгалтером тоже запели на три голоса «Тбилисо», чем привели его в восторг, и деньги были незамедлительно перечислены…»

Вся эта бодяга с поиском средств длилась в течение нескольких месяцев, поэтому основные съемки фильма пришлось перенести на следующий год. А пока Филатов отправился с гастролями в Израиль. Там он встретился со своим коллегой актером Михаилом Козаковым, который в начале 90-х, испугавшись перемен, которые наступили в стране с приходом к власти Ельцина (разгула дикого капитализма), уехал с семьей на землю обетованную. М. Козаков вспоминает:

«1992 год. Актер Леонид Филатов сидит у меня в тель-авивской квартире. Мы знакомы еще с тех самых, 60—70-х, таганских. Говорим, говорим и не можем наговориться. Нас с Леонидом многое объединяет: любовь и отношение к театру, кино, поэзии. Я помню его еще в любимовском „Товарищ, верь!..“ и знаменитую пушкинскую реплику из „Годунова“, которой Филатов завершал спектакль. Не произносил вслух, а безмолвно, одними губами артикулировал: „На-род без-мол-вству-ет“.

Сегодня народ не безмолвствует. Вся Россия громко кричит, во весь рот, во все горло. Мы сидим с Леней у меня дома, и я пытаюсь понять, что случилось в Театре на Таганке. Почему Филатов с Губенко, а не с Юрием Петровичем? А Петрович-то, Юрий Петрович Любимов, недалеко, всего в четырех часах езды от моего тель-авивского дома, но, судя по всему, Леня ему звонить не намерен. Да и Учитель такого звонка от него не ждет.

Мы говорим о недоснятом фильме Филатова, обо всех этих спонсорах, которые посулили и бросили, о беспомощности

обедневшего Госкино, о чернухе в кинематографе, о развале кинопроката, о литдраме на телевидении, где мы оба когда-то трудились. Словом, обо всем, о чем могут говорить два московских актера, которые давно не виделись. Легко догадаться, что разговор наш получился не слишком веселым и оптимистичным. Он рассказывал – я слушал, лишь иногда задавая вопросы.

Потом мы поехали на Ленин концерт в тель-авивскую синематеку, где артист читал стихи, исполнял монологи и показывал фрагменты своего фильма «Сукины дети» из жизни актеров одного театра в Москве в суровые времена застоя. Один, не предавший Учителя, в конце умирал, и гроб с его телом его товарищи выносили из театра. Хороший концерт, добрая грустная картина…»

Чуть позже жизнь окончательно разведет Михаила Козакова и Леонида Филатова. Почему? Вот как об этом выскажется сам Козаков: «Были слухи, что Леня вдруг подался то ли к коммунистам, то ли к русофилам, то ли еще к кому-то из этой братии. Я не удивлен. Хотя можно было бы и удивиться: резкий, вольнолюбивый, ироничный, интеллигентный, талантливый киногерой 80-х, режиссер „Сукиных детей“, автор аллегорических сказок в стихах… Нет, и все-таки не удивлен…»

Размежевание Филатова с такими коллегами, как Козаков, было вполне закономерным: все-таки Филатов был русским человеком не только по паспорту, но и по сути своей. Ни в какие Израили и Америки он с родины не уехал, хотя, при желании, вполне мог бы это сделать. На этой почве у него стали прохладными отношения и с Вениамином Смеховым, который тоже, как Козаков, едва Советский Союз развалился и к власти пришли «демократы»-ельцинисты, тут же уехал за границу. Он поставил оперу в Германии, несколько спектаклей в американских университетах, а также булгаковского «Дон Кихота» в израильском театре «Хан». В итоге все дрязги в его родном театре прошли для Смехова стороной – он в них почти не участвовал, лишь изредка приезжая в Москву для игры в спектаклях «Мастер и Маргарита», «Владимир Высоцкий» и «Дом на набережной». В эти приезды Смехов иногда давал интервью либеральной прессе, типа газеты «Московские новости», где выражал свою поддержку Любимову. Цитирую:

«В театре арифметикой ничего не решишь. Мастера Таганки, у которых есть крупный счет к Любимову – обиды, несправедливость и прочее, сегодня за него, ибо он олицетворяет театр. Кто против? За исключением двух ведущих актеров (Николай Губенко и Леонид Филатов. – **Ф.Р.**), это люди второго и

третьего эшелонов сцены, которыми манипулирует бывший министр, организуя некий оркестр под управлением нелюбви. Над всей этой ситуацией веет просто дьявольскими ветрами, желанием так унизить, чтобы его не было на Таганке. И не только на Таганке…»

На справедливое замечание интервьюера, журналистки Ольги Мартыненко, о том, что «жаль, что люди искусства продолжают уезжать», Смехов ответил следующее:

«Что касается отъездов, этот театр жизни не нами начат. Сейчас мы переходим на язык нормальных стран: человек работает там, где хочет. Я все больше убеждаюсь, что мы со страшными, уродливыми издержками, но обретаем черты цивилизованного мира…»

Что имел в виду под определением «цивилизованный мир» Смехов, не совсем ясно. Если новую Россию, то тогда непонятно, почему лично он так быстро из нее уехал? И это в тот момент, когда твой родной театр, в котором ты проработал почти 30 лет, о котором ты сказал столько восторженных слов и даже написал книгу, вступил в жуткую полосу раздрая. Смехов с неприкрытым пренебрежением говорит о том, что против Любимова выступают «люди второго и третьего эшелонов сцены». Но эти люди хотя бы бились за свой театр, в то время как «ведущий актер „Таганки“ Вениамин Смехов в трудную годину (причем не только для родного ему театра, но и для его родины) оказался за границей. Ради искусства? Полноте! Такие люди не искусство любят в первую очередь, а себя в искусстве.

Чуть позже сам Филатов по этому поводу скажет следующее: «Какая митинговая была у нас интеллигенция, постоянно в экстазе. А ничего не получилось, раз – и махнули за океан. Меня так учили, если ты бежишь впереди толпы с хоругвью (а Смехов, как мы помним, бежал впереди всех таганковцев именно с такой „хоругвью“ – своими мемуарами в журнале „Театр“ весной **1988 года**. – **Ф.Р.**), то уж разделяй судьбу толпы. Ты же звал, ты кричал, ты больше всех убеждал, что будет хорошо. Остальные, допустим, были недоумки, но прости, ты же их вел. Ну так огульно нельзя, конечно, всех поносить, есть лица более или менее приемлемые, есть неглупые люди, но я не верю им. И они легли под время, под власть. Легли, потому что поняли: эту ораву им не победить…»

Глава сорок седьмая
Эпистолярная дуэль

Вернувшись на родину, Филатов оказался втянут в новый скандал – на этот раз эпистолярный. Началом его послужило короткое воззвание Валерия Золотухина, которое он вывесил на доске объявлений «Таганки». Текст его гласил о следующем:

> «Всем! Всем! Всем!
>
> Уважаемые коллеги и работники Театра на Таганке! Скоро исполнится 75 лет со дня рождения создателя и художественного руководителя театра Ю. П. Любимова. Отметим этот юбилей приличным исполнением его спектаклей и по возможности достойным поведением! Не принимайте участие ни в каких предприятиях и голосованиях по расколу театра, тем более – в отсутствие его руководителя. (В те дни будущего юбиляра в России не было: он ставил в Финляндии «Подростка» Ф. М. Достоевского. – **Ф.Р.**) Не поддавайтесь на провокации отдельных нечестивцев, которые сулят вам златые горы после раздела театра! А впрочем, если хотят разделиться, пусть роятся, отпочковываются и улетают. Не покроем себя окончательным позором в глазах потомков. Вспомним на минуту, что дети скажут?!
>
> Председатель совета трудового коллектива Народный артист России Валерий Золотухин. **26 сентября 1992 года**».

Это воззвание прочитали все актеры «Таганки»: как любимовцы, так и губенковцы. Последние, естественно, не могли его одобрить, однако из них только у Филатова возникла потребность публично ответить Золотухину. И трудно сказать, что больше двигало Филатовым: давние личные счеты к Золотухину или просто оскорбленное самолюбие, которое не могло остаться безучастным к тому, что тебя отнесли к числу «нечестивцев». В итоге практически на следующий день Филатов написал ответ, который губенковцы размножили и в трех экземплярах повесили в театре на всеобщее обозрение. Причем, чтобы его никто не сорвал, они густо намазали эти листки клеем, чуть ли не «Моментом». Текст филатовского ответа гласил следующее:

«Председателю совета трудового коллектива, Народному артисту Российской Федерации Валерию Золотухину от всего лишь русского артиста Леонида Филатова. Открытое письмо.

Уважаемый Валерий Сергеевич! Зная Вашу любовь к эпистолярию, включая такой популярный в России литературный жанр, как жанр политического доноса, рискую обратиться к Вам в форме нелюбимого мною открытого письма.

Ввиду того что я, в отличие от Вас, не ощущаю себя в России Яковом Свердловым, то и не могу предварить свое скромное послание пламенным призывом: «Всем! Всем! Всем!..»

Нет, не всем. А лично Вам, уважаемый Валерий Сергеевич. Объясните, пожалуйста, стране, откуда такая истерика?.. Кто убивает Мастера?.. Что у него отнимают?.. Его репутацию?.. Его имя?.. Кто стреляет по нему из пулемета?.. Из каких кустов?.. Кто эти низкие твари?.. Поименно, пожалуйста. Как только мы узнаем имена этих сволочей, вся творческая интеллигенция Москвы выйдет с дрекольем на Красную площадь! В том числе и я с матерью, женой и сыном!.. Вы только покажите нам, где скрываются эти суки… Кто обижает Великого?.. Кто отнимает у него славу?.. Кто макает его лицо в грязь?.. Жиды?.. Православные?.. Коммунисты?.. Вы только назовите!

Я имел счастье слушать Ваше выступление в Моссовете. Вы сказали: «Раздел театра – это гибель театра!» Редкий по силе афоризм. Почти Лесков. Если вдуматься, можно сойти с ума. Честно говоря, только в эту минуту я понял, почему Валентин Распутин называет Вашу прозу «инструментальной».

К сожалению, Вы никак не прокомментировали свой великий тезис, поэтому он выглядит так же бездоказательно, как лозунг «Слава КПСС». Но, в конце концов, гений говорит, а мир ловит. Будем надеяться, что потомки расшифруют эту загадочную фразу.

В своем обращении к народу Вы пишете: «Не поддавайтесь на провокации отдельных нечестивцев…» Ну во-первых, нельзя сказать, что Вы – большой скромняга. С таким обращением мог бы выступить как минимум Александр Невский, и то накануне Чудского озера. А во-вторых, кто эти «нечестивцы»? Поди, те же евреи?.. Или все-таки литовцы?.. Или коммунисты, тайно возглавляемые Лигачевым?.. Не лукавьте, Валерий Сергеевич, назовите их по именам. Глядишь, и разговор пойдет более серьезный. И в-третьих. Поскольку Вы клеймите «нечестивцев», надо полагать, Вы считаете себя человеком чести… А можно поинтересоваться, кто Вам это сказал?.. Вы проводили опрос на территории России?.. Так и хочется спросить: «Вы это серьезно?..»

Но если это серьезно, то я скажу всерьез: я Вам завидую, Валерий Сергеевич! Завидую Вашей наглости. Вашей отваге. Вашей глупости, наконец. Вы раскованны, как кошка. Вам даже не страшно, что Вас наблюдают миллионы неглупых глаз.

Когда я был секретарем Союза кинематографистов бывшего

СССР, меня все-таки выбирали. А Вы даже на малом пространстве Театра на Таганке выбрали себя сами. Вы теперь председатель совета трудового коллектива, о чем трудовой коллектив даже не подозревает…

Вы заканчиваете свое последнее литературное произведение патетическим криком: «Что дети скажут?..» Ох, пораньше бы Вам задуматься на эту тему, Валерий Сергеевич!.. Лично я знаю, что скажут о Вас Ваши дети. Во всяком случае, один из них, которого я воспитываю. Но пересказывать не буду. Спросите сами.

Не стану делать вид, что жду диалога. Я знаю, что Вам нечего мне ответить. Ну, разумеется, кроме мутной и однообразной демагогии: «Мастер… Учитель… Создатель…»

Да, разумеется, Мастер. Уж я-то понимаю это, как никто другой. Я оплатил громадным куском жизни свою любовь к Мастеру. В отличие от Вас, Валерий Сергеевич. Вы в это время принимали очередную присягу на предательство.

Вы предали не одного Мастера. Нескольких. И именно в ту пору, когда они нуждались в Вашей защите. Сегодня защищать Мастера легко. За это никто не отрубит Вам голову. Да и не от кого – никто не рискнет напасть.

Кто желает зла Юрию Петровичу Любимову?..

Окститесь, Валерий Сергеевич!

Не станцуется у Вас этот сценарий. Не получится. Ну никак не выходит параллель ни с Мейерхольдом, ни с королем Лиром, ну никак… Не соврется, не сложится.

С кем Вы воюете?.. Кого и от кого защищаете?.. Вы же верующий человек. Ну, спросят Вас на Страшном суде: «Где твой брат Авель?» Что вы ответите?.. «Я не сторож брату моему»?..

Скорее всего, так и ответите. Вы и на Страшный суд явитесь с удостоверением Народного артиста Российской Федерации. Как в былые времена в райком. Но Господу ведь все равно – Народный Вы или нет, артист или сантехник.

При том, что я Вам завидую, мне Вас еще и жаль. Жаль глубоко и всерьез. Я даже не знаю, что пронзительнее – зависть или жалость?

С одной стороны, конечно, занятно прожить жизнь таким незамысловатым прохвостом, как вы, а с другой стороны, – ввиду наличия Господа Бога, – небезопасно. Светского способа спастись я не знаю. Может быть, помыться в бане и немножко подумать?.. А?.. С уважением (хоть Вы и не поверите), Ваш Леонид Филатов.

P.S. Не советую Вам и Вашим единомышленникам срывать это письмо со стендов. Во-первых, это некрасиво и недемократично само по себе, а во-вторых, в этом случае я вынужден буду опубликовать его в прессе. Мне этого не хотелось

бы. Будем вести интеллигентную и разумную полемику… Или как?.. А впрочем, как скажете».

Золотухин поначалу не хотел вступать в полемику с Филатовым, поскольку решил, что его коллега написал письмо сгоряча, что он одумается. Но тот молчал. И тогда Золотухин решился написать ответ. На календаре было **4 октября**. Вывешивать свое письмо на стенде объявлений в театре Золотухин не стал (об этом его попросил сын Денис), а отправил почтой. В нем значилось следующее:

«Посеешь поступок – пожнешь привычку. Посеешь привычку – пожнешь характер. Посеешь характер – пожнешь судьбу. Эпиграф. Леонид Алексеевич! Месяц я ждал извинения от Вас, оно не последовало. Видимо, раскаяние чуждо Вашей природе или не хватает мужества. Напомню Вам слова, сказанные Вами Галине Волгиной несколько лет назад: „Он – бездарь. Местечковый режиссер. Он поссорил актеров Театра на Таганке и лишил заработка мою жену. Единственное, чего я хочу, чего я жажду, – его смерти, его физической смерти. А как художник – он давно труп“.

Через несколько месяцев после этого разговора Эфроса действительно не стало. Боже меня упаси приписывать Вам смертный грех – трагически сошлось. Мы все в той или иной степени повинны в безвременной кончине Мастера. Но то, что Вы не весьма разборчивы в выборе слов и действий для достижения Вашей сиюминутной цели, – факт. Теперь Вы возглавили тяжбу с Любимовым. Завидная последовательность. Урок Эфроса не пошел Вам впрок. Вы даете оценку художественному потенциалу Любимова, в печати появляются рассуждения Ваши – «каким он был, каким он стал» и т. д. По рангу ли, Леонид Алексеевич? «Я возмущена этой падалью!» – воскликнула старейшая актриса нашего театра, прочитав Ваше открытое письмо. «Словесные изгаляния… злые выпады… из меня Павлика Морозова сделать не удастся», – сказал мой сын, к мнению которого Вы апеллируете.

Свою оценку Вашему письму я не стану давать, она лежит за гранью словесных определений. Надеюсь, вы улавливаете аллегорию? Зачем Вы впутываете моего сына в этот публичный блудословесный турнир? Ведь мы с Вами держали уговор быть как можно более бережливыми друг к другу в этом деликатном пункте. И вдруг Вы таким безобразным способом нарушаете наши условия. Не навязывайте моим детям Ваше отношение ко мне. Они сами разберутся, кто есть кто. В моем коротком обращении «Всем! Всем! Всем!» не содержится каких-либо личных, пофамильных выпадов. Зачем же Вы затеяли этот «частный детектив»? Ни в одном интервью я не позволял себе обидных или

оскорбительных слов в Ваш адрес, помня, что «ничего нет тайного, что бы не сделалось явным».

Лучшим ответом на Ваше письмо было бы опубликование его во всех существующих средствах массовой информации. Вы сами хотели это осуществить. Чего постеснялись? Ждете, пока сделаю это я? Я снял 50 ксерокопий Вашего письма – «зеркала для героя», – но что это за тираж, согласитесь! Грешен, люблю, как Вы выразились, эпистолярный жанр, но уважаю все-таки точность, документ, стенографию. Поэтому у меня к Вам просьба. Когда будете готовить письмо к печати, во-первых, не редактируйте, не исправляйте, дайте как есть… Во-вторых, расшифруйте для меня, и в особенности для широкой публики, хотя бы два пункта.

1. О моем предательстве нескольких Мастеров: сказано Вами бегло, голословно, похоже на клевету. Хотелось бы поподробнее: кого, где, когда и за сколько. А то помру и не узнаю имен своих жертв. Я присягал на верность Эфросу. Я присягал на верность Головотюку после смерти Анатолия Васильевича, хотя категорически не согласен ни с Любимовым, ни тем более с Головотюком в оценке эфросовского периода «Таганки», – заявлял об этом лично и публично. Под присягой я подразумевал честную работу, пользу делу, без выяснения отношений. Я не могу репетировать, держа камень за пазухой или шагая в пятой колонне. Я отказался работать с Эфросом в «Полтора квадратных метра». Я верил в воскресение «Живого». Может быть, «присягать» – крайне неудачное слово в применении к нашему бытию, громкое и красное?.. Присягают один раз, а дальше – смерть. Я не говорил таких слов в адрес Любимова, для меня (и мне казалось – для всех) это было само собой разумеющимся, не требующим доказательств, вытекающим из всей моей жизни на подмостках Таганки.

2. О походах моих в райком. Коли Вы так хорошо о них осведомлены, то Вам наверняка донесли и содержание моих там бесед. Поделитесь конкретным знанием с народом. Публике ведь это интересно (если интересно), а не просто брань и оскорбления вроде «глупый», «прохвост», «помойся в бане» и пр. Ну что это за аргументация, согласитесь! Неужели проблема общественная дает Вам разрешение на личные оскорбления и приписывание мне действий, которых я не совершал? Что-то тут не так.

Теперь о деле. Как-то в моем присутствии Вы громко похвалялись, что Вы настолько состоятельный человек, что можете в любой момент купить дом в Англии или, если захотите, в любой другой стране. Помилуйте! Зачем Вам покупать дом в Англии? Зачем не купить в России, в Москве? Сделайте благое дело – купите какой-нибудь клуб или дворец для профессионалов

Вашей группы и репетируйте! Тем самым Вы элегантно и красиво разрубите все узлы и споры. Или обратите Ваши средства на аренду помещения. Кстати, у того же Любимова. Я помню, Вы читали мне в Ташкенте блистательные куски из Вашей пьесы по Салтыкову-Щедрину. Я так хохотал, что пришла переполошенная горничная. Помните? Уверяю Вас, что при самой средней постановке это сегодня будет иметь успех. Бог наградил Вас замечательным талантом, так… репетируйте! Зачем Вы тратите силы и время на недостойную тяжбу с Любимовым по разделу имущества, которое принадлежит ему приоритетно, по праву, да, СОЗДАТЕЛЯ. Не иронизируйте по поводу этого определения.

После того злосчастного, спровоцированного собрания, снятого на пленку и гуляющего по Москве, вошедшего теперь в историю и биографию каждого его участника, Вы плакали в кабинете Мастера. И все присутствующие, в том числе и Любимов, приняли эти слезы раскаяния. Оказывается, все обманулись.

Что касается поручения Президента, которому наверняка подали информацию о делах театра односторонне, то я ведь могу и не последовать совету Президента, потому что я, как говорит мой Кузькин, «на своем огороде пока еще хозяин». Мне не хотелось отвечать на Ваше письмо, оно недостойно ни Вашего дара, ни Вашего имени. Но я лечу в Ашхабад и, как всегда, боюсь разбиться и боюсь тем самым оставить Вас без ответа…»

Как ни странно, но продолжать эпистолярную полемику Филатов не стал. Но она все равно стала достоянием гласности и долго потом гуляла по театральным кругам, будоража общественность. О накале страстей в этой истории говорит хотя бы такой факт: сын Золотухина Денис, почитав эти письма, сначала принял сторону Филатова и решил взять его фамилию. Но затем, после встречи с отцом, вовремя одумался и остался Золотухиным.

Глава сорок восьмая
Раздел «Таганки»

9 октября в газете «Голос» появилось интервью Леонида Филатова. Приведу из него несколько отрывков, которые касаются личной жизни актера. Вот, к примеру, как он ответил на вопрос журналиста Григория Пруслина о том, счастливый ли он человек, доволен ли жизнью:

«Не буду брать грех на душу – доволен. Хотя бы тем, что у меня есть любимая работа, что сын учится там, где мечтал: во ВГИКе… Да уже тем, что я и семья моя живы, а это и есть, по-моему, компоненты счастья, особенно в наше время…»

Корреспондент: «А как вы справляетесь с бытовыми проблемами?»

Л. Филатов: «Сказать откровенно, все висит на жене, актрисе нашего театра Нине Шацкой. Сын уже взрослый, живет с бабушкой. И наша семья состоит практически из нас двоих да киски Анфиски. Так что жена крутится, а уж как – это ее женские хитрости».

Корреспондент: «А хобби у вас есть?»

Л. Филатов: «Бог с вами, какое еще хобби! Хобби советского человека – это его жизнь. Правда, я люблю цветы…»

Корреспондент: «А в приметы верите?»

Л. Филатов: «Верю, конечно, но пытаюсь отучиться, поскольку думаю, что вера и суеверие вещи взаимоисключающие. Хотя Пушкин, как мы знаем, был верующим человеком, но боялся пустых ведер и черных кошек».

Корреспондент: «Значит, вы человек верующий?»

Л. Филатов: «Пытаюсь им быть, но вера вещь интимная и не тема для разговора».

Тем временем **10 октября** министр культуры России Евгений Сидоров поздравил Юрия Любимова с присвоением ему почетного звания «Народный артист России». Приняв это почетное звание, Любимов вновь улетел за границу. В его отсутствие противоположная сторона нанесла очередной удар: уговорила своих коллег из других театров обратиться в Борису Ельцину с просьбой разрешить «Таганке» разделиться. Обращение подписали Александр Калягин, Геннадий Хазанов, Вячеслав Невинный (все трое играли с Филатовым в спектакле «Игроки-XXI»), Александр Лазарев и др.

Между тем **11 октября** в Театре на Таганке состоялось собрание всех цехов театра (кроме актерского), на котором было

объявлено, что президент России дал распоряжение московским властям провести в театре голосование по вопросу необходимости раздела театра. Это было ответом Ельцина не только на обращение видных актеров, но и на разговор с Губенко. Дело было так.

Во время аудиенции четырех актеров «Таганки» (Николай Губенко, Леонид Филатов, Нина Шацкая, Елена Габец) с первым заместителем мэра Москвы Виктором Коробченко туда позвонил Ельцин. Губенко стал просить у президента о встрече по шести вопросам: судьбы Третьяковки, бывшей Ленинки, Большого театра и пр. Шестым вопросом стояла проблема «Таганки», о которой Губенко выразился так: «За все это время я ни разу не обращался к вам с личной просьбой. Теперь я об этом прошу». Ельцин согласился принять Губенко. В итоге на свет и родилась упомянутая президентская резолюция.

На том собрании присутствовал представитель комиссии Моссовета по законности, правопорядку и правам граждан Петр Картаев, который заявил: «Как ни печально, но если разделения требует больше половины труппы, то распад, увы, состоится». С этим мнением категорически не согласился Любимов, который сказал: «Без меня вам даже президент ничего не утвердит». После чего режиссер покинул зал, заверив перед уходом собравшихся, что в ближайшее время театр перейдет на контрактную основу, а сам он скоро приедет надолго и тогда «разберется».

18 октября «Таганка» начала играть новый спектакль – «Дневник провинциала в Петербурге». Это была инсценировка Леонида Филатова и Николая Губенко по мотивам произведений М. Салтыкова-Щедрина.

В самом конце **октября** в театре в течение трех дней происходило тайное голосование о разделе театра. Юрий Любимов из зарубежья обратился к таганковцам с призывом «кто со мной, тот на собрание не идет», однако этот призыв был проигнорирован – пришли почти все. В итоге за разделение театра проголосовало 146 актеров, против – 27, воздержалось – 9.

Между тем в те дни Филатова заботили не только дела родного театра, но и дела личного характера. Причем дела эти были не менее потрясающие, чем то, что происходило в «Таганке». Дело в том, что пасынок Филатова Денис Золотухин внезапно решил бросить ВГИК и уйти… в религию, надумав рукополагаться и поступить в духовную семинарию. Для Филатова, который любил Дениса, как родного сына, подобный кульбит явился полной неожиданностью. Причем трудно было сказать, что его шокировало больше: нежелание Дениса пойти по стопам его родителей или же его увлечение религией.

Между тем к этому шагу Денис пришел не спонтанно. Еще в **1977 году**, когда ему было восемь лет, его тайно крестили. Причем не в Москве, а в Загорске (Сергиевом Посаде), поскольку родители боялись огласки. Этот крестик Денис носил на теле все время, и с возрастом этот предмет для него из сувенира превращался в нечто большее. А когда Денис вернулся из армии и окунулся в дикий капитализм ельцинского розлива, именно этот крестик стал для него той спасительной соломинкой, которая помогла ему спасти собственную душу.

Вспоминает Д. Золотухин: «Был один момент, который очень сильно подвиг меня уйти в церковь и бросить ВГИК. Мы делали этюд, и нам нужны были кровати – железные скрипучие кровати. Кто-то сказал, что в интернате есть списанные. Ну, мы пошли и стырили их. А нас заловили. Было так стыдно, что я сказал: попомните мое слово, я уйду отсюда. Если кино делается таким способом, что приходится воровать… Я тогда уже верующим был, ходил в церковь…»

Несмотря на все старания Филатова уговорить Дениса не бросать ВГИК, тот его не послушал. Филатов смирился с этим не сразу, а только по прошествии определенного времени.

Тем временем центральные СМИ продолжают комментировать ситуацию, сложившуюся в «Таганке». В частности, свой голос в защиту Юрия Любимова подал «Московский комсомолец», где **19 декабря** было опубликовано его большое интервью, взятое журналисткой Натальей Дардыкиной. В преамбуле к этому интервью журналистка отметила следующее: «Силюсь припомнить, что создал руководитель труппы и министр Н. Губенко на театре, но ничего на ум не приходит. Ныне несколько актеров (к сожалению, среди них и талантливый Леонид Филатов), а также изрядное количество технического персонала – уборщицы и билетеры, гардеробщики – за Губенко и в огонь, и в воду, и в его половинку „Таганки“…»

Начал свое интервью Любимов с воспоминаний о недавнем прошлом. Он вспомнил эпизод, относящийся к **маю 1988 года**, когда он после почти пяти лет отсутствия приехал на родину. По его словам выходило, что с Губенко они уже тогда были не в лучших отношениях. Цитирую:

«Вспоминаю художественный совет – во время первого моего приезда в Москву ко мне подошел журналист Минкин, спросил разрешения присутствовать. Я согласился. Но его жестом остановил Губенко: „Вам нельзя“ – „А мне разрешил Юрий Петрович“, – сказал корреспондент, на что услышал: „Юрий Петрович здесь не хозяин!“

Я встал, чтобы тут же улететь обратно. Думаю, тот мой порыв – уехать – был правильный. Но мне стало неудобно перед пришедшими. Были здесь Альфред Шнитке, историк Юрий Афанасьев, Юрий Карякин, Эдисон Денисов – интересные и дорогие мне люди… Но все-таки я теперь жалею, что не уехал. Никто не понял тогда, почему я стою и раздумываю, – а я раздумывал, уехать бы… Может быть, приехав через год, я сделал бы больше…»

Далее последовал вопрос Любимову: «Собратья по творческому цеху сочиняют про вас небылицы – мол, вы не с ними, а со своими западными партнерами. С кем вы?» Режиссер ответил следующим образом:

«Я с самим собой. И со своей семьей – женой и сыном. И больше мне никто не нужен. Вот я с кем… Театр не мой. Его уже разделили БЕЗ МЕНЯ (выделено интервьюером. – **Ф.Р.**). И без меня превратили неизвестно во что…»

Да, память мэтра оказалась избирательной: обвинив Губенко во всех грехах, себя он выставил в самом лучшем свете. Однако ведь не Губенко в 83-м остался на Западе и стал предъявлять оттуда разного рода ультиматумы. Будь Любимов честным до конца, взял бы да и признался: мол, устал бороться с чиновниками от искусства, устал выслушивать сетования жены на трудные условия жизни в Советском Союзе, вот и решил разом разрубить этот «гордиев узел». Но в таком случае лопнул бы тот «мыльный пузырь», который Любимов и его защитники так старательно надували все эти годы.

Далее в своем интервью Любимов сетует на ужасные условия жизни, которые существуют уже в ельцинской России. Цитирую:

«Никто не помог навести в театре элементарный порядок, чтобы здесь не били стекла, не устраивали безобразий. Здесь воруют, как и во всей стране. У нас были немцы, угощали тут всех кофе, а в итоге у них украли термос. Немцы привезли швейную машинку, чтобы при случае что-то пришить, подогнать – машинка исчезла. Театр, как в фокусе, отражает весь развал в стране. Растление и распад всеобщий…»

Ничем не угодишь режиссеру: советская власть плоха, «демократическая» Россия тоже негожа. Видимо, ему только на Западе хорошо: сытно и термосы не воруют. И вновь приходят на память слова испанского режиссера Анхеля Гутьерреса: «Любимову Россия не нужна. Он не думает о судьбе русского народа, русской души. Россия ему нужна как реклама… для звездочки, для языка – это проституция. Он смеется, издевается над русской Россией».

Из этой же «оперы» и гневные слова по адресу советской

власти:

«Деда моего в снег выбросили в 80 лет. Отца моего арестовали, мать арестовали. Тетку арестовали. Мы остались втроем. Дети. Это родина? Эта родина убила всех своих лучших сынов…»

После этих речей хочется спросить у режиссера: зачем же вы 50 (!) лет служили этой жуткой власти, даже ордена из ее рук получали? Причем самые высокие ордена и награды: Сталинские премии, орден Трудового Красного Знамени? Зачем же нужно было их принимать, да еще наверняка благодарить власти за внимание к своей персоне? Логичнее было бы отказаться от этих наград. Вот это был бы поступок достойный человека, для которого память об убиенных этой властью родственниках занозой сидит в сердце. Но Любимов этого не сделал и 30 лет носил в кармане билет члена КПСС. А едва эта власть пала, как началось: ненавижу!.. презираю!.. Будто не при советской власти Любимов стал популярным актером (в 40-е), получил в свое руководство театр (в 60-е), стал известен на Западе как талантливый режиссер (в 70-е).

Коснулись собеседники в этом разговоре и нашего героя, Леонида Филатова. Журналистка спросила мэтра: «Я никак не могу понять, почему Леонид Филатов выдвинут на первую строчку в жалобном письме актеров?»

Ю. Любимов: «Он просто выбрал себе роль благородного защитника…»

Корреспондентка: «Обездоленных?»

Ю. Любимов: «Они не обездоленные. Филатов прибегает в театр между съемками и халтурами. Он здесь фактически не работает. Если бы он работал здесь, тогда он мог бы с правом говорить. Тут он то раскаивается, то ему стыдно за свое поведение. А как закрутят его эти бесы, опять начинает играть роль соловья-разбойника, упиваясь собственным красноречием. Это же просто неприлично. Если вы хотите работать – создайте спектакль, и Москва станет вам рукоплескать…»

Досталось «на орехи» и другому известному актеру – Александру Калягину, который имел несчастье подписать письмо Ельцину о разделе «Таганки». Любимов помянул его следующим образом:

«У Калягина ко мне особый счет: он репетировал Галилея (дело было почти 30 (!) лет назад – в **1965 году**. – **Ф.Р.**), а играл Галилея Высоцкий. Калягин поддерживает эту группу людей, видимо, наигравшись Ленина (речь идет о спектакле МХАТа «Так победим!» – **Ф.Р.**). Они сошлись на Ленине. Оба играли (Губенко играл Ленина в документальном телесериале **1987 года**. – **Ф.Р.**)

и подали руки: Ленин – Ленину…»

Закончила свою статью журналистка следующим пассажем: «Господи, какую же тяжкую долю ты уготовил талантливым людям в России (каково, а: Господь, оказывается, виноват в том, что талантливые люди превращаются неизвестно во что! – **Ф.Р.**). Когда-то таганковцы, ушедшие в «Современник», бестактно и бездарно поносили со сцены Эфроса. Теперь не успокоятся, пока не доведут до инфаркта Любимова. Во имя чего эта кровавая баталия? Каково читать фразочку из письма одиннадцати таганковцев в Моссовет: «Мы желаем Юрию Петровичу Любимову здоровья и творческих успехов, мы желаем нашим сослуживцам, которых Юрий Петрович зачислит в свою труппу, удачи и благополучия, оставляя ему право выбора любой из сцен нашего театра. Просим вас предоставить нам возможность начать работать».

Словом, ты виноват уж тем, что хочется мне кушать. Неужели сгрызут и не покраснеют?

За кулисами я столкнулась с артистом Борисом Хмельницким. «Ну каково?» – говорю. Улыбнулся: «Двух театров на Таганке быть не может. Только один – с Любимовым». Главный художник театра Давид Боровский взглянул на конфликт изнутри: «Если под одной крышей будут два театра – это второй Карабах».

Горько все это. Мастер приехал ради творчества – не мешайте ему».

Это интервью Любимову и К° не помогло: в те дни свет увидело решение президиума Моссовета о том, чтобы «Таганку» разделить. Когда об этом узнал Любимов, он стал подумывать о том, чтобы вообще закрыть этот театр. Но как это сделать, он не знал. Горечь от тех дней режиссеру скрасил его старший сын Никита, который в середине **января 1993 года** родил отцу внука. Плюс спасала работа: Любимов репетировал настольную книгу либеральной интеллигенции роман «Доктор Живаго».

Филатов тоже без дела не сидел – играл в «Игроках-XXI» и разъезжал по стране с гастролями: читал свои пародии и стихи разных лет. Но чаще всего его просили прочитать «Федота-стрельца», поскольку сюжет этой сказки хорошо ложился на то, что происходило в те дни в России. Единственно подкачал финал: в сказке он был «хэппиэндовый», а в реальной российской действительности никакого «хэппи энда» не наблюдалось. Более того, дело шло к кровавой развязке.

В начале **марта** «Таганка» отправилась в очередной зарубежный вояж – в Японию. А «отделенцы» продолжали свои попытки добиться разрешения на регистрацию нового театра –

«Содружество актеров „Таганки“. Однако всем тогда было не до „Таганки“, поскольку противники Ельцина в Верховном Совете РФ во главе с Русланом Хасбулатовым собрали внеочередную сессию с тем, чтобы вынести президенту вотум недоверия. Однако отстранить Ельцина от власти не удалось – не хватило 60 голосов.

20 марта в «Независимой газете» было опубликовано большое интервью Леонида Филатова, где он коснулся многих проблем, как своих личных, так и общественных. Приведу лишь несколько отрывков из этой публикации:

«Я сказал недавно одному высокому начальнику: „Ладно, что вы все временщики. Они были во все времена, такой беззастенчивости, правда, у них не наблюдалось. Вам чем хуже, тем вы отважнее. Такое ощущение, что у каждого из вас даже не в Шереметьеве, а прямо здесь, через сквер, стоит самолет и в случае чего вы в него прыгаете и улетаете кто куда. А что будет с этой страной, которую вы так долго раскачивали?..“

Ну не можем мы мгновенно превратиться в Европу. Хорошо это или плохо – другой вопрос. Но нужно ли? И возможно? Мне кажется, нет. Я говорил уже: никогда мы не будем Голландией. И не надо. Потому что все-таки мы здесь богаче и по искусству, и по сердцу.

И заранее обречена эта попытка стать каждому гражданином мира. Она у русских никогда не получалась. Почти никогда. Сказать, что мы целомудренный народ… Теоретически. На самом деле достаточно растленный. И вздыхать о том, как замечательно жилось патриархальной России – тоже значит лицемерить перед самими собой. И пили, и дрались, и кольями убивали друг друга, и убийства были чудовищные. И публичные дома, и порнография… Так что и тут как бы обольщения не должно быть. Никогда мы не были святыми. Все в России было, и ничего уж ей так особенно не противопоказано, ничто ее не в состоянии сломить. Кроме одного: отсутствия общественного идеала. А его-то как раз сегодня и нет. Нельзя же всерьез назвать общественным идеалом очередное построение светлого будущего. Идеал – это все-таки нечто, связанное с душой, а не с тем, сколько мы будем есть и какие у нас будут ровные дороги. Сто раз я уже повторял, что в России никогда деньги не были главными. Хотя они ей не противопоказаны, и были люди, которые умели их делать и считать. И мы их сейчас вспоминаем со слезой умиления: ах, мамонтовы, елисеевы, морозовы… Очередной набор пошлости, точно так же, как и милосердие, культура, нравственность. Но было что-то поверх денег. Поэтому и в русской литературе нет почти страстей из-за них, а где они есть, там обязательно появится Настасья Филипповна, которая возьмет

да и швырнет это в огонь…»

Тем временем в стане президента России рассматривали очередной вариант, как «разрулить» ситуацию с «Таганкой»: передать театр из-под Моссовета в компетенцию федерального центра, а именно – Министерству культуры России. В таком случае «Таганку» ждала реорганизация, чего больше всего не хотели Губенко и К°. Но этой передачи так и не случилось. В конце **апреля**, в дни празднования 29-летия «Таганки», Моссовет вынес очередное решение о разделе театра на два коллектива.

Аккурат в дни юбилея «Таганки» в стране прошел референдум. Возник он не случайно. После того как оппозиция не смогла объявить импичмент Ельцину на Съезде народных депутатов (не набралось достаточно голосов), было решено сбросить ельцинскую власть с помощью народного волеизъявления. Россиянам надо было ответить на четыре вопроса, главными из которых были: оставить Ельцина президентом или нет, идти дальше по пути гайдаровско-чубайсовских реформ или нет. Референдум состоялся **25 апреля** и стал победой Ельцина и К°, поскольку на оба этих вопроса большинство россиян ответило утвердительно (58,5 % и 52,88 % голосов).

Ваш покорный слуга был в числе этого самого большинства, о чем теперь горько сожалеет. Случись все иначе и проиграй Ельцин и К° те выборы, глядишь, и не было бы в России тех ужасов, которые принесли ельцинские реформы. Но почему большинство все-таки проголосовало за них? Думаю, немалую роль в этом сыграла мощная пропагандистская кампания, которая была предпринята ельцинистами. Ведь в ней участвовал весь цвет отечественной интеллигенции: Эльдар Рязанов (он даже снял документальный фильм о семье Ельцина), Олег Ефремов, Марк Захаров, Виктор Астафьев, Михаил Ульянов, Олег Табаков, Геннадий Хазанов, Нонна Мордюкова, Валерий Золотухин и многие-многие другие. А это были люди, которым народ доверял.

Что касается Леонида Филатова, то он к этому сонму «инженеров человеческих душ» не примкнул, что делает ему честь. Как делает честь другому представителю творческой интеллигенции – хрупкой женщине, композитору Александре Пахмутовой то, что она нашла в себе смелость отказаться от ордена, которым ее наградил Ельцин.

Но вернемся в весну **93-го**.

Киношная карьера Филатова явно застопорилась, поскольку то, что предлагали Филатову режиссеры постсоветского кино, оставляло желать лучшего: какие-то мафиозы, коррупционеры, прожженные любовники и т. д. Поэтому от большинства подобных

предложений Филатов отказывался. Согласился он только дважды: в **1992 году** принял предложение режиссера Алексея Рудакова и снялся в эпизодической роли в криминальной мелодраме «Алиса и букинист», а также год спустя снялся в главной роли у Эфраима Севелы «Благотворительный бал», где его партнершей была Кристина Орбакайте. Это была драматическая история русского режиссера, который покинул свою родину.

В конце **мая** коллектив «Содружество актеров Таганки» взялся ставить «Чайку» А. Чехова. В качестве режиссера Губенко и Филатов позвали своего давнего киношного приятеля Сергея Соловьева. По задумке последнего оба актера должны были играть в очередь Тригорина.

Вспоминает С. Соловьев: «Мне позвонил Коля Губенко, и от него я узнал, что Любимов предатель, отступник, а мы настоящие борцы за чистые души актеров. Дескать, Любимов всех актеров хотел переделать в акции, а мы ему не дали, не на тех нарвался, мы из него из самого акцию сделаем… Что-то совершенно невиданное. А все это невиданное закончилось тем, что вот теперь пришла пора тряпки мусолить, потому что у нас здание целое большое стоит и денег никаких. Вообще Леня обещал пьесу написать, над которой он сейчас работает, я в будущем тоже что-то поставлю, вот – народу много, народ интересный. Все получают зарплату, никто ничего не делает. Поэтому делай что хочешь: тряпки – тряпки, луна – луна, что хочешь. Я сказал: давайте будем делать „Чайку“.

Тут же по телефону распределил роли, сказал Коле, что, Коля, – ты будешь играть Тригорина. Он говорит: я буду играть все, что ты скажешь. Если скажешь, что я буду играть Нину Заречную, – буду играть Нину Заречную, потому что делать нам совершенно нечего. Я говорю, нет, Нину Заречную ты не будешь играть, ты будешь играть Тригорина. На что Коля секунду подумал и сказал: я буду играть Тригорина, но я один играть не буду. Потому что у меня очень много времени занимает общественно-политическая деятельность и я не могу… угробить вообще судьбу России размышлениями Тригорина. Поэтому нужно найти второго. Я говорю – да там есть второй… Этот самый – Филатов. А он говорит: а он похож на Тригорина? Я говорю – дико похож. Он говорит: значит, по-твоему, и я похож на Тригорина, и он похож на Тригорина? Я говорю: да, вы дико похожи оба на Тригорина. Патологически оба похожи. Вот… после чего мы начали с художником Давидом Боровским сочинять декорацию пруда…

Давид делал один макет прекраснее другого в своей

стилистике, например, макет в стиле развалин Колизея, свечи, развернутые стулья к этому Колизею. Я говорю – что, почему Колизей-то? Я говорю – нет, там тряпки, луна. Он говорит, да нет, это, знаете, – такой плач по Таганке. Я говорю – да на хрена мне плакать по Таганке, меня совершенно другое интересует. Тогда он делает другой макет, еще лучше – они действительно были все замечательные. В общем, мы пришли к тому, что уже боялись вдвоем в мастерской быть – действительно просто боялись – или я бы его пырнул ножом, или он бы меня мастихином – ясно, что этим бы кончилось. И стали брать третьим – Леню Филатова. Потому что Давид его очень любил, знал, что Леня меня очень любит, а я Леню люблю. И как бы Леня попал в эту совершенную хреновину, с этой вечной сигаретой своей и с прекрасным отношением ко мне, к нему, с пониманием того, что все равно тряпки вешать надо, потому что надо артистам зарплату платить, но тряпок вешать не надо, потому что это противоречит всем основам, так сказать, Театра на Таганке и Давида.

Я стал работать с Александром Тимофеевичем Борисовым, с которым мы сделали все тряпки и налили бассейн. В бассейн поставили лодку. Леня стал репетировать в паре с Губенко, причем, репетируя, он произносил слова Тригорина с чувством живейшего омерзения на лице. И я не мог понять – что происходит. Я говорю – а что это происходит? Он говорит, ну ты слышишь вообще, что он говорит? Я говорю – кто? Тригорин! Я говорю – да. Он говорит – ну это же какая гадость вообще все это. Что он мелет все про какие-то звезды, про какие-то – в человеке все должно быть прекрасно: душа, одежда, обувь, значит, что-то говорит – ну такая пошлятина, – ну, его прямо воротило от омерзения к великому русскому писателю. Я говорю: – Лень, ну ты как-то сдерживайся, потому что дело-то еще общественно полезное – зарплату все получаем. Он говорит: – Только потому я в этой лодке и сижу.

Тогда же произошла следующая история. Леня встал и двумя руками собственную ногу стал вынимать из лодки. Я не мог понять – из омерзения это делается или какая-то красочка к образу. Я говорю: – Лень, Тригорин не такой старый человек – Тригорину 44 года. И вот, когда ты двумя руками ногу вытаскиваешь из лодки, я говорю – это слишком. Он говорит: – Да при чем здесь Тригорин – у меня нога не вылезает просто… Оказывается, с этого момента он и почувствовал болезнь. Вдруг, ни с того, ни с сего, и это произошло у меня на репетиции, на «Чайке»…»

Как мы помним, Филатов уже давно жаловался на здоровье – еще с конца 70-х, когда у него был обнаружен лимфаденит, а чуть

позже и мнимый паралич. Затем к этим болезням добавились еще легкие (они были больные еще с детства) и сердце, что было прямым следствием нервных перегрузок Филатова, связанных с бешеным ритмом работы (он тогда снимался в двух-трех фильмах одновременно плюс играл в театре), его интенсивным курением и чрезмерным увлечением спиртным. Врачи уже тогда настоятельно советовали Филатову умерить свою прыть, перейти к более спокойному образу жизни, но это было противно естеству Филатова. Слово «покой» ассоциировалось у него со словом «могила». В результате ритм своей жизни он не сбавил. Да и как было сбавить, когда в театре и стране закрутились такие дела: перестройка, гласность, склоки, разборки. Вот почему в первой половине 90-х все прежние болячки Филатова полезли наружу. Сначала его сразил микроинсульт (на репетиции «Чайки»), а затем… Впрочем, не будем забегать вперед.

Параллельно с «Чайкой» Филатов был занят еще одним проектом – телевизионным. Речь идет о передаче «Чтобы помнили», идея которой, как мы помним, пришла в голову Филатову еще два года назад. Но тогда, в 91-м, Советский Союз уже дышал на ладан и руководители ТВ не захотели иметь у себя передачу, где вспоминались бы кумиры советской эпохи. Впрочем, не хотели они иметь ее и сейчас, в 93-м, но Филатову повезло: руку поддержки ему протянуло руководство телеканала REN-TV. И Филатов в компании еще с шестью единомышленниками взялся снимать этот документальный цикл.

Начали они с передачи об Инне Гулая, потом сняли выпуск об Ольге Бган, Изольде Извицкой, Валентине Зубкове, Сергее Гурзо, Леониде Харитонове – всего шесть фильмов. К лету 93-го все они были уже отсняты и дело было за малым – начать их монтировать. Однако не было денег, чтобы платить за работу в монтажной. В конце концов средства были найдены и шесть серий «Чтобы помнили» были смонтированы и дожидались своей премьеры, которая была не за горами.

Глава сорок девятая
«Любовные похождения…» в Париже

Летом Филатов возобновил еще один проект: на этот раз киношный. Это был фильм «Любовные похождения Толи Парамонова», где Филатов выступал сразу в трех ипостасях: был автором сценария, режиссером и исполнителем главной роли. Как мы помним, съемки картины должны были начаться еще год назад, но тогда помешали чисто финансовые причины: недостаток денежных средств. Теперь эти деньги были найдены и проект был возобновлен, а если говорить киношным языком – расконсервирован.

Снимали в Москве, а потом вылетели в Париж. Причем в столицу Франции первыми отправились административная группа и массовка (всего около 30 человек). Филатов, а также Губенко и оператор Николай Немоляев должны были прилететь через пару дней, чтобы утрясти кое-какие свои дела в Москве. Но, когда пришло время вылета, их внезапно тормознули французы, посольство которых не захотело давать им визы. Когда об этом узнали в съемочной группе, находящейся в Париже, там началась паника: ведь денег впритык, и если не начать снимать точно в срок, то съемки сорвутся и могут больше вообще не начаться (второй поездки в Париж им бы никто не оплатил).

Пришлось администраторам фильма подсуетиться и буквально выцыганить злополучные визы. А потом произошла следующая история. Когда Филатов прилетел в Париж и его увидели сотрудники французского МИДа, они удивились: «Это и есть ваш режиссер? Как же он будет снимать: он то ли пьяный, то ли еще что-то». На самом деле Филатов был абсолютно трезв, просто последствия болезни, которая стремительно развивалась в нем, давали о себе знать все сильнее и сильнее. У актера были замедленные, как будто ватные движения, была нарушена координация. Однако окружающие тогда не придали этому значения, посчитав, что Филатов просто сильно устал.

Между тем именно те съемки серьезно подточат здоровье Филатова. Ведь работа в Париже была сопряжена с массой сложностей и препятствий. Рассказывает участница съемок Т. Воронецкая:

«По сценарию в Париже была съемка демонстрации коммунистов, причем эти коммунисты были не простые, а латиноамериканцы, нам нужно было человек 200–300, которые шли бы на манифестацию с горящим сердцем и взором. В Париже

сделали круглые глаза и сказали, что они уже не видели лет сто подобных сборищ, да еще со смертельным исходом (по сюжету, именно на такой демонстрации погибал герой фильма Толя Парамонов, застреленный полицейскими. – **Ф.Р.**). Когда мы подсчитали, во что обходится массовка, поняли, что нужен колоссальный штат людей, чтобы за каждую группу в пять-шесть статистов отвечал человек. На каждого человека должна оформляться страховка, и мы должны были с ним возиться как с супергероем. Средства нам это не позволяли. Леня говорит: «Мне нужна правда жизни на экране, и если у нас не будет этой ключевой сцены, то не будет и фильма, поэтому идите и ищите именно латиноамериканцев. Никаких армян, грузин как замены на экране быть не должно». Мы, совершенно расстроенные, с директором фильма Майей Кантор отправились на поиски этих «коммунистически настроенных» латиноамериканцев, понимая, что у нас нет средств пригласить их через французскую фирму.

В одном джазовом кафе, где мы снимали несколько эпизодов с участием нашего героя, мы увидели прекрасно играющего на скрипке румынского цыгана, внешне вылитого латиноамериканца, который находился в Париже со своим табором, и цыгане с радостью согласились сниматься в фильме. Мы их очень просили, чтобы они не проговорились, что они не латиноамериканцы: на вопрос, какой они нации, должны были молчать.

И вот табор прибыл на съемки демонстрации. Мы сами все загримировались и нарядились, чтобы присоединиться к этому коллективу и выглядеть как можно массовей, но демонстрация все равно получилась очень жиденькой, но и очень правдоподобной. Во Франции, как правило, это небольшие группы людей, которые несут плакаты и транспаранты. У нас так и получилось. Леня сказал: «Теперь я вижу правду жизни на экране. Латиноамериканцы очень убедительны». Потом кто-то в группе нас предал, сказал Лене, что это были цыгане. Леня очень обиделся, но другого выхода из этой ситуации у нас тогда не было.

Была еще сцена, в которой Толик встречается в кафе со своей возлюбленной. Туда же забредают его соотечественники, молодые люди, которые оторвались от своей группы и, пугливо озираясь, ходят «куда положено». Нам снова понадобились статисты, и мы нашли несколько русских с выразительными лицами. А в этом же кафе сидела пара французов-провинциалов, которая проводила в Париже медовый месяц. Молодой муж выглядел вполне по-русски и согласился сняться бесплатно, потому что мы пообещали прокат во Франции. Он даже не играл – просто стоял среди

«комсомольцев» с серьезным выражением лица.

По сюжету Толик должен заговорить с ребятами, а они ему рассказывают о переменах на Родине: умер Андропов, пришел Черненко… Тогда Толик бросает: «Передайте вашему Черненко…» – и посылает все Политбюро далеко и надолго. Мы, «комсомольцы», долго бежали от психа из кафе, а Филатов вслед нам громко пел: «Комсомольцы, добровольцы…» Сцена великолепная, но никак нам не давалась – на всех нападал гомерический хохот, дубли портили один за другим. И только этот молодожен оставался невозмутимым, потому что вообще не понимал, что происходит. Когда же посмотрели отснятый материал, оказалось, что именно его недоуменная физиономия выглядит наиболее убедительно.

Наши люди устроены так, что всегда сравнивают себя с жителями Запада. Вот и наша съемочная группа, проходя мимо витрин французских магазинов, решила: а чем мы хуже Голливуда! Вот в Голливуде… вот там… так и мы хотим, чтобы нам платили больше. Однако командировочные – 30 долларов, больше мы платить не могли. Я всех предупредила: не устраивает эта сумма, можете оставаться в Москве. В Москве с этим условием все были согласны и молчали. Когда прибыли во Францию, с людьми творилось что-то невообразимое, просто лучше латиноамериканцев боролись за свои права. Все это осложняло работу. Но и это мы преодолели…»

Часть третья

Глава пятидесятая
«Как мерзко быть интеллигентом»

В дни, когда Филатов работал над фильмом о Толе Парамонове, в «Комсомольской правде» было опубликовано интервью с ним (номер от **11 августа**). Приведу лишь небольшой отрывок из него, где речь о бытовых проблемах актера:

«С женой Ниной Шацкой живем в однокомнатной квартире. Причем деньги на нее сумел накопить только к сорока годам. На большую уже никогда не заработаю. Кстати, у нас старенький „жигуленок“, который давным-давно свое отъездил. В кино езжу часто, а в жизни могу проехать за рулем только по прямой. Машину водит жена…

Выкуриваю три пачки сигарет в день как минимум. На репетициях в перерывах бегаю покурить за кулисы. Причем предпочитаю нашу «Яву», старые курильщики уже не гурманы…»

Когда Филатов вернулся на родину, здесь его поджидало известие о том, что пасынок Денис собирается жениться. Он только что поступил в духовную семинарию в Сергиевом Посаде и уже спустя три дня (!) после начала занятий сделал предложение девушке, которая работала официанткой в семинарском буфете. Девушку звали Алла. Она окончила текстильный техникум, но работы по специальности не нашла и через свою сестру устроилась в семинарский буфет. С Денисом они познакомились случайно: тому назначили послушание – помогать на кухне и Алле он сразу понравился.

Вспоминает Д. Золотухин: «Я почему-то знал, что женюсь, когда в семинарию поступлю. И точно: поступил, а на третий день сделал предложение. А первый раз увидел ее, когда еще был абитуриентом. Я сидел в столовой среди других новичков, а она откуда-то вышла с подносом. Я сказал: вот моя жена… Алла была верующая – чуть ли не каждый месяц ездила в Москву, акафисты читала перед Троеручицей, чтобы выйти замуж за высокого, безбородого и не попа. Вот – пожалуйста: высокий, безбородый и… не похож на попа…

На мое предложение она ответила согласием через пять минут. Но вот с венчанием возникли сложности. У меня ощущение, что у начальства были виды на меня как на монаха. А я монахом становиться не хотел. Потому что ощущал в себе тяготение к карьере. Вообще-то я по натуре страшный карьерист. Кто бы знал… Развяжи мне руки моя собственная совесть – я бы, наверное, в Патриархи рвался. Но поскольку стремление к

карьере – момент греховный, то я всячески в себе эти идеи душу. Поэтому и в монахи не хотел. Чувствовал, что стал бы использовать свое монашество для карьеры. Как бы то ни было, в конце **сентября** она дала согласие…»

Вспоминает А. Золотухина: «Денис мне сразу понравился. Жаль только, молодой, лет семнадцати на вид. Я ему об этом тут сообщила. Он как вскинется: „Вы что, матушка! Я уже пороху понюхал, в армии послужил. Мне 24 года“. А через день он сделал предложение: „Я хочу, чтобы вы стали моей матушкой. Согласны? Даю минуту на размышление“. Я растерялась, вдруг он меня разыгрывает. „Если ваше предложение – шутка, то я ее разделяю“, – ответила уклончиво. „Значит, согласны. Тогда, матушка, пойдемте по сникерсу купим. Отметим это событие“…»

Стоит отметить, что близкие Дениса отнеслись к его желанию жениться резко отрицательно. Валерий Золотухин даже специально приехал в семинарию, чтобы отговорить сына от этой затеи. Но в результате, познакомившись с Аллой, дал свое благословение.

Пытались отговорить Дениса и его мама Нина Шацкая с бабушкой (последняя называла Аллу не иначе как колдуньей). Они считали, что женитьба будет отвлекать Дениса от учебы. Кроме этого, у них были сомнения и насчет самой невесты: им казалось, что она специально охмурила их Дениса и замуж выйти хочет только по одной причине – чтобы получить московскую прописку. Филатов хотя так и не считал, но тоже не одобрял желания Дениса обзавестись семьей. Но всем им в итоге пришлось смириться с тем, что произошло. А вскоре это событие затмили другие, куда более масштабные.

Обстановка в стране в те осенние дни продолжала оставаться крайне неспокойной. После своего поражения на референдуме оппозиция не оставляла попыток изменить ситуацию в свою пользу. В частности, Верховный Совет России во главе с его председателем Русланом Хасбулатовым продолжал торпедировать реформаторский курс Бориса Ельцина. Глядя на всю эту заварушку, Филатов пребывал в тревожных чувствах. Плюс к тому же весьма негативную реакцию вызывала у него общая ситуация в стране: обнищание большинства населения, рост преступности, падение нравов и общей культуры. Именно в эти самые дни в газете «Правда» вышло большое интервью Филатова с хлестким названием «Как мерзко быть интеллигентом» (номер от **24 сентября 1993 года**).

Автором этого интервью был журналист Вадим Горшенин, который приехал к Филатову не домой, а на работу – в один из кабинетов «Мосфильма», где Филатов работал над фильмом

«Любовные похождения Толи Парамонова». Главная студия страны, некогда гордость Советского Союза, представляла тогда собой жалкое зрелище: полное запустение, разруха. Не случайно в самом начале своего материала Горшенин отмечает, что, пока они с Филатовым шли от проходной до кабинета, им по пути попалось всего полтора десятка человек. И это на студии, где каких-нибудь несколько лет назад жизнь била ключом и где люди (актеры, режиссеры, техперсонал) ходили буквально толпами.

Интервью началось с грустной констатации Филатовым того, что происходило в стране. Цитирую:

«Наше время характеризую как аморальное, естественно. Успокаивает, однако, одно: все, что аморально, в России никогда надолго не приживалось. Самое же неприятное из происходящего, что поменялись местами все приоритеты. То, что всегда считалось хорошим и нравственным, стало никчемным и глупым. Всю жизнь в России знали: воровать нехорошо. А тут выяснилось: не только хорошо, но и как бы уважаемое это дело. Заметили? Мы сегодня и осуждаем этот порок с какой-то заранее оправдывающей интонацией.

Правда, нас поставили в известность: мол, идет накопление первоначального капитала. Но кто его копит, на что, на какие такие нужды и где он, этот капитал, находится, не сообщается. А потом неожиданно окажется, что весь он уже на Западе, накопленный. И мне, например, совсем непонятно: захотят ли его возвращать в Россию? Вдруг нет. К сожалению, взаимоотношения между людьми сегодня во многом изменили деньги. Ну да, понятно: при нынешнем режиме можно зарабатывать намного больше, чем при системе уравниловки. Но что с этого умом-то пятиться?..»

Далее речь зашла об апрельском референдуме, где, как мы знаем, победили ельцинисты. Победили во многом благодаря деятелям культуры, которые призвали народ голосовать за Ельцина и его реформы. Филатов высказал свою негативную оценку по адресу этих людей, за что немедленно был атакован художницей по костюмам к фильму «Любовные похождения Толи Парамонова» Алиной Будниковой, которая тоже находилась в кабинете и встала на защиту интеллигентов-ельцинистов. На что Филатов заметил:

«Интеллигенция в России всегда выполняла очень мерзкую роль по отношению к народу. Она всех заводила, думая, что сама тоже часть народа, живя далеко не как народ. Всегда немножко лучше. Наша интеллигенция немножко марсианская. Все-таки нужно понимать: мы живем иной жизнью, нежели народ. Поэтому пусть бы он сам для себя решил, как ему жить».

А. Будникова: «Сами люди еще не дошли до того состояния, когда могли бы что-то решать, потому что наше общество находится не в каком-нибудь демократическом, а в посткоммунистическом состоянии».

Л. Филатов: «Человеку ведь наплевать, Алина, в какое из своих собственных теоретических построений поселила его интеллигенция. Ему важно жить хорошо, чтоб в доме поесть что-нибудь было».

А. Будникова: «А я считаю, что человек послушает, что ему скажет, например, Леонид Филатов, как он предлагает голосовать, и сделает так, как надо, вслед за тобой».

Л. Филатов: «Знаешь, Алин, а я вполне отдаю себе отчет в том, что не могу и не имею права гарантировать людям того, что обещает им эта власть».

А. Будникова: «Это неправда. Почему ты не можешь гарантировать, ведь власть эта в первый раз настоящая, интеллигентская. И если ты ее не поддержишь, то те самые люди создадут тебе такую жизнь, в которой ты жить не сможешь».

Л. Филатов: «Почему?»

А. Будникова: «Потому, что именно эти люди через свое правительство рабоче-крестьянское создавали тебе уже такую жизнь все семьдесят лет. Этот так называемый народ. А ты ведь в их жизни задыхался».

Последняя фраза выглядит странно. Откуда художница взяла, что Филатов в советские годы задыхался, непонятно: он считался ведущим актером «Таганки», был известен как автор блестящих пародий, плюс самый снимаемый актер советского кино – в иной год выходило до трех фильмов с его участием. Он получал самые большие гонорары за свои кинороли, причем играл он разных персонажей: от матерых убийц до пламенных революционеров, вроде наркома иностранных дел Чичерина. Вот почему сам Филатов почувствовал явный перебор в словах своей оппонентки и заметил:

Л. Филатов: «Ну, похвастать тем, что меня убивал кто-то, я не могу. Были неприятности, но не до такой степени. Однако сегодня люди не могут выйти с собакой, ребенком погулять на улицу. Вот ты пугаешь, что придут большевики и посадят тебя в лагерь. А человеку любому наплевать, лагерная собака его загрызет или в подъезде ударят молотком».

А. Будникова: «Все это нормальное посткоммунистическое общество».

Здесь я позволю себе сделать небольшую справку, которая необходима, чтобы понять суть филатовских претензий. Его слова о том, что россиянам опасно даже на улицу выйти, чтобы

подышать свежим воздухом, отнюдь не преувеличение – так было на самом деле. **21 сентября** (то есть аккурат в те самые дни, когда Филатов давал интервью «Правде») в МВД России прошел брифинг, посвященный уличной преступности. Как было сказано на брифинге, особенно высокий уровень уличной преступности остается в Москве (31,9 %), Санкт-Петербурге – (30 %) и Свердловской области – (20,4 %).

За восемь месяцев **1993 года** на российских улицах было совершено 212,3 тысячи преступлений, из них 2,3 тысячи умышленных убийств, 10,4 тысячи нанесений тяжких телесных повреждений, свыше 56 тысяч грабежей, 6,9 тысячи разбоев. Самое же большое количество преступлений приходилось на Ростовскую область (1479), Краснодарский край (1431) и Москву (1223). Возросло количество тяжких преступлений: их число достигло 253,3 тысячи, что на 36,9 % больше, чем в 1992 году. А ведь в «страшные» советские годы, в **1976 году**, Москва была признана ЮНЕСКО одним из самых безопасных городов мира. Интересно, где в эти годы находилась А. Будникова: может быть, в Чикаго?

О том, что в скором времени Москва обойдет по уровню преступности именно Чикаго 30-х годов, говорил на одном из брифингов, состоявшихся в Министерстве безопасности России осенью 93-го, представитель этого ведомства Александр Михайлов. В столице за полгода (январь—июнь 93-го) было зарегистрировано 309 895 преступлений, из них 602 убийства и 901 тяжкое преступление. Михайлов заявил, что разборки бандитских группировок все чаще выплескиваются на улицы Москвы, только за последние три месяца их в городе произошло более 50.

Кстати, в одной из таких разборок едва не погибла жена Филатова Нина Шацкая. Об этом актер рассказал в том же интервью в «Правде». Цитирую: «Вчера возле Театра на Таганке моя бедная жена попала в перестрелку. Она была потрясена. Одно дело читать все это в сводках, совсем другое – пережить самому…»

Сложная криминогенная обстановка сохранялась не только в Москве, но и по всей России. Об этом наглядно говорили те преступления, о которых ежедневно писала российская пресса. Так, в начале осени случилось сразу несколько случаев захвата в заложники детей. **16 сентября** это случилось в Москве (вооруженный преступник захватил восьмерых воспитанников младшей группы детского сада на 3-й Парковой улице, но в итоге был разоружен милиционером). Спустя несколько дней еще один террорист, вооруженный ружьем, захватил детский сад в Омске.

Он отсек пятерых малышей – четырех мальчиков и девочку и, угрожая двум воспитательницам и заведующей, взял их в заложники вместе с детьми. За их освобождение он потребовал один миллион рублей, восемь тысяч долларов и шесть тысяч марок. Эти деньги ему вскоре были выданы, но, когда террорист вместе с детьми вышел на улицу, его настигло возмездие в виде пули снайпера.

Во многих регионах страны люди, напуганные ростом преступности и не веря милиции, стали устраивать самосуды. Один из них произошел в том сентябре в подмосковном Чехове (там разъяренная толпа учинила суд Линча над 21-летним работником АЗЛК, совершившим насилие над 10-летней девочкой – насильника избили до полусмерти), другой случай был зафиксирован в грузинском городе Ахалкалаки, где 16-летний юноша изнасиловал и убил 9-летнюю девочку, за что был отбит у милиционеров и подвергнут сначала страшным пыткам, а затем сожжен на костре. Вот такое «нормальное посткоммунистическое общество» строили «демократы» в России. И это определение, данное его художницей по костюмам, вызвало бурную реакцию со стороны Леонида Филатова, который заявил следующее:

«Все это лапша на уши. Никакой это не переходный период, это бесконечный путь воровать для тех людей, которые сегодня стали начальниками. Надо же понимать: то, что сейчас происходит, – никакая не демократия. Снова ведь те самые люди у власти, и никогда они ни к какой демократии не приведут. Поменялись только слова. Да и ложь стала еще более циничной».

А. Будникова: «Ленечка, ведь люди поймут так, что ты хочешь, чтобы вернулись те семьдесят лет».

Интересно, что же такого УЖАСНОГО пережила А. Будникова в советские годы? Может быть, ее гноили в лагерях, ущемляли в правах, лишая права на отдых и на профессию? Или она голодала и чуть не умерла от истощения? Ведь наверняка и профессию художника она приобрела в те самые «жуткие» советские годы, причем при всеобщем бесплатном образовании. Видимо, эти же самые мысли пришли в голову и третьему участнику этого разговора, журналисту «Правды» Вадиму Горшенину, который решил подать голос и спросил у художницы-антисоветчицы:

«Позвольте перебить, но есть же и другая сторона дела. Подойдите к любой бабушке-нищенке, которая в прежние времена никогда на такое унижение не пошла бы. Что скажет вам она?»

А. Будникова: «Ой, не надо примешивать сюда эту бабушку. Она намного богаче вас. А пример этот – обыкновенная спекуляция».

В. Горшенин: «Тогда другой пример. Недавно был я в

деревне. Работают люди на ферме с раннего утра до вечера, а зарплату получают … шесть тысяч рублей». (В те годы те шесть тысяч рублей были в десять раз дешевле нынешних, образца 2006 года. – **Ф.Р.**).

А. Будникова: «Это все спекуляция, чистая спекуляция».

Л. Филатов: «Алин, ты хочешь слушать только себя и только свою теорию».

А. Будникова: «У этой бабушки должен быть внук, поэтому…»

Л. Филатов: «Поэтому пусть она умоется и помолчит, да?»

А. Будникова: «Да, пусть помолчит. Это ведь еще одна свобода – ей разрешили сидеть на улице с протянутой рукой. И она должна терпеть. Ради того, чтобы ее дети и внуки жили нормально. (Вот оно, истинное лицо „демократа“, вернее, „дерьмократа“. – **Ф.Р.**) Терпеть не могу всех этих разговоров, что в Москве разруха. Неправда, что город гибнет. Я вижу абсолютно другое. С Москвой происходит что-то потрясающее! Кругом красота, и люди привыкли к такой жизни. И поэтому не надо говорить, что мы чем-то недовольны, что все плохо, что все рушится, что старушки сидят с протянутой рукой».

Л. Филатов: «Это вонючим коробкам, которые понаставлены вдоль дорог, ты так умиляешься? Да в них же сплошная отрава! Говоришь, что появилось все, а что появилось? „Сникерс“, „Марс“?»

А. Будникова: «Нет, Лень, появилось все. В „Новоарбатском“ я бываю, захожу и вижу – есть все, как за границей. Люди стоят и смотрят».

Л. Филатов: «Так потому и смотрят, что купить не могут».

А. Будникова: «Нет, народ покупает».

Л. Филатов: «Но эта твоя картинка существует лишь для энного количества людей».

А. Будникова: «Нет, нет, это правда».

Л. Филатов: «Страна не производит ни черта. Она не может сама себя накормить».

А. Будникова: «Это просто переходный период. Давай через пять лет с тобой поговорим».

Л. Филатов: «Давай. Если доживем».

Отметим, что оба они доживут до указанного срока, однако более 4 миллионов россиян нет – они умрут в ходе ельцинских реформ: кто от паленой водки, кто от бандитских пуль и ножей, а кто просто от стрессов. Смертность в России в эти годы будет просто катастрофическая. А потом, в 98-м, грянет такой дефолт, который выбьет из жизни еще несколько миллионов россиян. И все это, заметьте, без сталинских лагерей, без репрессий.

Но вернемся в **сентябрь 1993 года**.

Выйдя из «Мосфильма», Филатов и Горшенин продолжили общение, но теперь уже в автомобиле по дороге к Театру на Таганке. Речь вновь коснулась интеллигенции. «Я думаю, что интеллигенция занимает у нас нишу среднего класса, то есть тех, кого обычно называют обывателями, – заметил Филатов. – Вы помните, еще Цветаева говорила: не смейте называть меня интеллигентом, я – аристократка. Так вот, на мой взгляд, из-за отсутствия аристократии в нашей стране и решила занять ее место интеллигенция. Которая сама вышла из детей лавочников, совслужащих, средней инженерии, которые сами, в свою очередь, были детьми совслужащих. Отсюда-то и появилось нечто, которое называется интеллигенцией. Есть, безусловно, в нашей стране те, которых интеллигентами можно назвать не в оскорбительном смысле, а в возвышающем – это Аверинцев, Лихачев. Но их-то – единицы. Большинство же к этому понятию не принадлежит. Поэтому устраивают такие дикие шабаши, как Конгресс интеллигенции, вызывающие смех у всех здравомыслящих людей и в своей стране, и в мире. Сидят люди, которые приглашены в этот зал начальством, которые избраны как бы…»

В. Горшенин: «Точнее назначены быть…»

Л. Филатов: «Да, назначены быть – цветом нации. Мне поэтому хотелось бы спросить каждого из них: тебе, как цвету нации, посмотри, не жмет нигде?..»

Уже подъезжая к «Таганке», Филатов вновь вернулся к сегодняшним бытовым проблемам: «Чтобы купить машину, надо работать и день, и ночь. И зарабатывай ты денег хоть по мешку в сутки, вечером из-за инфляции они будут превращены в одну десятую того, что заработал. Таким образом, опять сложности. Нам с женой только вот в самое последнее время удалось приобрести колеса. Но делать это было нужно. Потому что уже скоро в России настанут времена, когда про бедного человека уже никто не скажет: бедный, но гордый – все это будет выглядеть уже по-другому. Жалко будет выглядеть».

В. Горшенин: «То есть вернемся к Достоевскому, к его „Униженным и оскорбленным“.

Л. Филатов: «Все перестраивается стремительно, просто треща меняется вся система наших былых приоритетов. Совсем, кажется, недавно был один приоритет: гордое противостояние, например, художника с властью – это случай с Владимиром нашим (речь идет о Владимире Высоцком. – **Ф.Р.**). А сейчас… Какие приоритеты сейчас в обществе – их же и не поймешь!»

Глава пятьдесят первая
Инсульт на фоне расстрела

Спустя две недели после этого разговора грянули события, которые стали роковыми для Леонида Филатова. А начались они несколькими месяцами раньше, однако обострились до крайности после **21 сентября**, когда Борис Ельцин подписал Указ № 1400 «О поэтапной конституционной реформе в России». По этому Указу, Съезд и Верховный Совет должны быть распущены и выборы в новый парламент должны были состояться 12 декабря 1993 года. Однако на чрезвычайном заседании Президиума Верховного Совета Александр Руцкой объявил о принятии на себя полномочий исполняющего обязанности президента России. В ответ по указанию Ельцина в здании Дома Советов на Краснопресненской набережной была отключена правительственная связь. Началась проследняя фаза противостояния двух ветвей власти. Вот как эти события комментирует политолог С. Кара-Мурза:

«События того Октября – не политические, политика в них была как оболочка, почти как шелуха. Идеологические служки стараются принизить те события: „Это был путч! Это была разборка между сторонниками Ельцина и Хасбулатова!“ Подлое дело – оболгать мертвых, прекрасно зная, что для защитников Дома Советов и Хасбулатов, и Руцкой были ноль. Такой же ноль, как и сейчас. Конечно, говорили и о них, и о Ельцине, и о Конституции – чтобы как-то прикрыть обыденными словами то невыражаемое, что туда их привело и соединило.

Поэтому те события важны для каждого русского, какую бы позицию в политике он сегодня ни занимал. Это был выброс духовной, а не материальной силы – неожиданный и никем не организованный отклик на зов совести. То, что таких людей, какие откликнулись на этот зов с риском для жизни, ради уже почти задушенных, еле мерцающих идеалов, было множество, – вещь удивительная. Ею каждый русский и каждый советский может гордиться. Даже тот, повторяю, кто с этими идеалами и с правдой тех людей не согласен…»

К **1 октября**, казалось, конфликт стал разряжаться. Сергей Филатов, Олег Сосковец, Юрий Лужков – с президентской стороны, Рамазан Абдулатипов и Вениамин Соколов – со стороны Верховного Совета подписали ночью в здании гостиницы «Мир» Протокол № 1. К утру **1 октября** к зданию Дома Советов подключили часть коммуникаций. Однако на утреннем заседании

съезд аннулировал достигнутые договоренности. Новые переговоры в Свято-Даниловом монастыре ни к чему не привели.

В те дни отдельные деятели творческой интеллигенции (Сергей Бондарчук, Георгий Свиридов и др.) обратились к Ельцину, «уповая на чувство Бога и Родины», чтобы он не допустил кровопролития. Но эти призывы уже не могли изменить ситуацию: Ельцин и К° не для того пришли к власти, чтобы «уповать на Бога и Родину». Первого в их душах никогда и раньше не было, а ко второму понятию они относились как оккупанты: Россия в их представлениях должна была стать сырьевым придатком: как для них лично, так и для Запада. Вот почему вся либеральная фронда из числа западников (Окуджава, Ростропович и др.) была на стороне Ельцина и требовала от него решительных действий.

А ситуация продолжала накаляться. **2 октября** «анпиловцы» перегородили баррикадами Садовое кольцо у Смоленской площади. Вскоре произошло их столкновение с ОМОНом, в результате чего пролилась кровь. Во многих местах Москвы начались стычки с милицией. Все столкновения носили ожесточенный характер (одни использовали арматуру и бутылки с зажигательной смесью, другие – дубинки и пластиковые пули).

3 октября сторонники Верховного Совета прорвали заслоны милиции у Крымского моста и направились к площади Свободной России. ОМОН, стоявший вокруг Белого дома, покинул охраняемую им территорию. Александр Руцкой призвал к штурму мэрии и телецентра «Останкино». В четвертом часу сторонники Верховного Совета взяли нижние этажи гостиницы «Мир» и мэрии. Борис Ельцин на вертолете вернулся из загородной резиденции в Кремль, где тут же своим указом освободил Руцкого от исполнения обязанностей вице-президента. В Москве было введено чрезвычайное положение. Вечером начался штурм телецентра. В результате него погибло около сотни человек. У Моссовета всю ночь продолжался митинг сторонников президента. В Москву тем временем были введены Тульская и Рязанская воздушно-десантные дивизии.

И вновь послушаем рассказ С. Кара-Мурзы: «Вспомните, как началось: в огромном здании Дома Советов, полном людей, отключили свет, отопление и водопровод. А был уже снег на дворе. И этой низости аплодировала интеллигенция – поэты, музыканты. Потом, когда полностью блокировали Дом Советов и в его дворе осталось около семи тысяч граждан, к нему подогнали желтый БТР с мощными динамиками, чтобы день и ночь оглушать людей похабными песнями. Получайте, идеалисты! Это люди Волкогонова постарались, „политработники“. Но не о

Волкогонове разговор. Он был подлец по долгу службы, к тому же неплохо оплачиваемой. Удивляет „бескорыстная“ низость московской культурной элиты.

Президиум Российской академии наук публично одобрил действия Ельцина. Браво, господа!..

А те меломаны, которые потекли на концерт на Красной площади **3 октября**, загодя отмечающий окончательную победу «демократии»? Ведь знали, что совсем рядом – сгусток горя и гнева сограждан. Ну ладно Ростропович (недаром он Мстислав) – а зачем было участвовать в этом балагане простому учителю, врачу, инженеру? Ведь их друзья по работе в это время около Дома Советов буквально готовились к смерти. Она маячила весь день, а после «Останкина», вечером, все стало абсолютно ясно. И те, кто ушел ночью домой (как и я), и те, кто остался, понимали, что произойдет на рассвете. Ведь уже и толпы мародеров начали подтягиваться к Дому Советов, пока метро не закрылось. Их Гайдар пригласил по телевидению – вспомните это, голосующие за СПС. И вспомните истерику Немцова: «Давите их! Давите, Виктор Степанович! (Черномырдин. – **Ф.Р.**)…»

4 октября в 7 часов утра начался обстрел Белого дома из БТР. В 9 часов утра Борис Ельцин выступил по телевидению с обращением. А в 5 часов вечера войска и спецподразделения вошли в Дом Советов. При штурме погибло 20 военнослужащих и милиционеров. Внутри Дома Советов, по официальным данным, было обнаружено не менее 40 трупов.

Всю ночь в Москве продолжалась снайперская война. В целом, по официальным данным, за время октябрьских событий погибло 146 человек, около тысячи получили ранения и травмы. В тот же день были арестованы Александр Руцкой, Руслан Хасбулатов, Альберт Макашов, Виктор Баранников, Андрей Дунаев.

И вновь приведу слова С. Кара-Мурзы: «Стараясь придать тем событиям образ мелкой стычки сходных политических шаек, нынешние идеологи хотят вытравить из обихода понятия чести и совести, гордости и самоотверженности. Все это, мол, не для русских. В Чили президент Сальвадор Альенде остался во дворце и погиб, не сдался. Он стал героем для Запада, признан всеми партиями. Знай, мол, наших. И его именем называют улицы в западных городах – будь мэр хоть правый, хоть левый.

Но Альенде погиб по долгу службы, сдаться ему было бы просто стыдно. Никто из простых чилийцев умирать к дворцу Ла Монеда не пришел. В Москве же мы видели нечто другое – умирать к Верховному Совету РСФСР пришли тысячи именно простых людей, причем с плохо скрытым презрением к депутатам,

отдавшим РСФСР на растерзание тому режиму, который теперь отбрасывал этих депутатов, как рваную тряпку. Что же двигало этими людьми? Об этом не говорили, даже стеснялись. А двигали ими именно чистые чувства. Такое редко бывает – а у нас было, перед нашими глазами.

И не бесшабашные были эти люди, они предвидели финал. Когда обыскивали карманы юношей, убитых около «Останкино», находили квитанции на загодя оплаченный гроб. И это было идеализмом! Не хотели эти юноши, чтобы на гроб для них тратилось постылое правительство. Но и по этим квитанциям гробы для них власти не забрали – на рассвете свезли их в крематорий, навалом на грузовиках. Это тоже зачтется в душе.

По какому-то закону диалектики, с разнузданной силой проявилась в те дни душевная низость и мелочность тех, кто отдал приказ о расстреле или радовался этому приказу. Я тогда, сравнивая, полностью успокоился: эти люди, которые пробрались к власти, рано или поздно будут из России смыты, они с ней духовно несовместимы. Тогда исчез страх.

Кровопролития дают уроки, просветляют сознание. Слетают маски, падают фиговые листки, выявляют себя провокаторы. Надо только внимательно изучать эти уроки…»

Видно, в те дни окончательно спала пелена с глаз и у Филатова. За всем происходящим у Белого дома он наблюдал, как и миллионы людей во всем мире, по телевизору. Увиденное настолько сильно его потрясло, что **4 октября**, как раз в те самые часы, когда начался обстрел Белого дома из танков, у Филатова случился инсульт. Актера немедленно доставили в больницу, где врачи определили природу инсульта – почечная недостаточность. Ситуация была серьезной: все блокировалось, шлаки не выходили, что привело к интоксикации всего организма. Филатова перевели в Институт трансплантологии искусственных органов, где были все условия для эффективного лечения. Тогда он в первый раз оказался в реанимации. К счастью, на этот раз обошлось.

Пока Филатов лежал в больнице, продолжалось противостояние двух трупп (или «трупов») в Театре на Таганке. После победы Ельцина, который распустил прежний состав Моссовета, чаша весов стала склоняться в сторону любимовцев: Арбитражный суд принял решение возвратить им новое здание театра, которое занимали губенковцы. Но последние не собирались сдаваться: нанятая Губенко частная охрана продолжала не пускать любимовцев в здание театра. Тогда они написали письмо начальнику ГУВД Панкратову, чтобы тот вмешался в ситуацию. В итоге **20 октября** в театр приехала

высокая комиссия из Управления культуры и ГУВД, однако никаких существенных изменений этот визит не принес – все осталось, как прежде. А вскоре после этого Арбитражный суд был упразднен и ситуация вновь зашла в тупик. **2 ноября** обе стороны предприняли очередную попытку уладить конфликт, но из этого опять ничего путного не вышло. Вновь все ограничилось взаимными оскорблениями и обвинениями. Алла Демидова, например, в пылу гнева бросила в лицо губенковцам упрек: «Вы никогда не отмоетесь!»

Между тем Филатов в **ноябре** выписался из больницы домой. А **8 ноября** в их семье произошло радостное событие: Денис Золотухин и Алла обвенчались.

Глава пятьдесят вторая
От больницы до больницы

В **ноябре** на российском телевидении, на канале REN-TV, состоялась премьера передачи «Чтобы помнили». Первый выпуск был посвящен актрисе Инне Гулая, которая была очень популярна в 60-е (с фильма Льва Кулиджанова «Когда деревья были большими»), но затем оказалась в полном забвении и умерла от передозировки снотворного – в **мае 1990 года**. Передача была восторженно встречена зрителями, поскольку ничего подобного на новом российском телевидении еще не было. В те дни в «демократических» средствах массовой информации все советское принято было поминать недобрым словом, а в филатовской передаче о звездах великой страны вспоминали в самых благожелательных тонах, а то и с душевным надрывом. Вот почему мнения о передаче были столь полярными. Например, известный театровед Виталий Вульф после первых выпусков «Чтобы помнили» как-то обмолвился в одном из интервью: мол, почему Филатов показывает только артистов, умерших от водки? На что Филатов ответил следующим образом:

«Разве я выбираю только одних алкашей? Так получается. Это не моя вина, не мой хлеб, не мое пристрастие – исследовать жизнь алкашей. Я не строю на этом биографию. Дело не в водке. Сам был артистом, знаю, что это такое: вроде работаешь, работаешь, уже надорвался, сил нет. А где же то, что я оставлю хотя бы детям?..»

Тем временем губенковцы продолжают готовить к премьере «Чайку». Филатов из-за болезни в этом проекте не участвует, однако в стороне не стоит – помогает своим коллегам советами. Однако из-за козней противоположной стороны премьера находится под угрозой. В начале **декабря** на половине губенковцев внезапно был отключен свет. Любимовцы, которые организовали эту акцию через «Мосэнерго», объяснили свои действия просто: пока не будете пускать нас на свою территорию, света не будет. Губенко отправился на личную аудиенцию к министру культуры России, и тот распорядился свет восстановить. Однако этот поход не помог «Содружеству».

В те самые дни в стране проходили выборы нового состава Верховного Совета, где Губенко шел от блока коммунистов. Выборы он проиграл, после чего продюсер «Чайки» внезапно испугался субсидировать спектакль и пришел мириться с Любимовым. Однако любимовцы рано радовались: очередное

заседание нового Арбитражного суда постановило признать законным первое решение – о легитимности передачи Новой сцены губенковцам из «Содружества актеров Таганки». Любимов был в бешенстве, используя привычную для него риторику: «совковый суд», «советское судилище» и т. д. и т. п. Но все его стенания были как мертвому припарка. **28 декабря** суд вынес окончательное решение, по которому «Содружеству» отходила Новая сцена, а любимовцам – Старая. Был на том суде и Филатов. Как записал в своем дневнике В. Золотухин: «Видел в суде Шацкую – пополнела, а Филатов в хорошей форме, по-моему…»

Филатов и в самом деле к тому времени уже успел оправиться после своего почти месячного пребывания в больнице. Вполне удачно складывались и его финансовые дела: издавались книги, он возобновил выступления с концертами, получал гонорар за телепередачу «Чтобы помнили». А вот большинство его коллег по «Таганке» (с обеих сторон) влачили нищенское существование. Например, актер театра Сабинин, который проработал в «Таганке» 29 лет, получал всего 31 тысячу рублей (для примера: одна роза на рынке стоила тогда 8 тысяч рублей). Правда, сумма эта складывалась из количества выходов Сабинина на сцену в спектаклях, но все равно это было несправедливо: при советской уравниловке такого большого разрыва в зарплатах не было, когда одни актеры получали 31 тысячу, а другие – по 150 тысяч. А некоторые, особо знаменитые, и вовсе забот с этим делом не знали. Вот как об этом пишет все тот же В. Золотухин:

«Боже, как хорошо, что меня еще зовут на концерты. Какие-то деньги я получаю, кроме театра. Предвыборная кампания меня поддержала – 150 000. Фурман – 120 000. Что будет дальше? И как люди живут другие, у которых этого нет? И книжки меня кормят. Из „Академкниги“ вчера – 52 тыс. рублей…»

Между тем **1994 год** начался для «Содружества актеров Таганки» удачно: состоялась-таки премьера спектакля «Чайка». Пресса в целом отзывалась о спектакле весьма благожелательно, особенно хвалили исполнителей главных ролей: Николая Губенко и Нину Шацкую. Кроме них в постановке были заняты: Н. Сайко, М. Лебедев, В. Погорельцев, В. Радунская, Н. Красильникова, Е. Устюжанина, М. Липкин, А. Тынкасов и др. Как написал в те дни критик А. Высторобец:

«Воля режиссера, профессионализм актеров, блистательный талант художников А. Борисова и В. Арефьева, композитора С. Курехина помогли осуществить чеховский спектакль, равного которому по постановочному размаху Москва не знала давно. Более того, теперь можно говорить о рождении в Москве одновременно с „Чайкой“ нового театра под названием

„Содружество актеров Таганки“.

Сказать, что постановка стоила 250 миллионов рублей, что грандиозные декорации надо собирать неделю, что наполнение «подлинного пруда» требует 24 тонн воды, что зеркало сцены охватывает партер с трех сторон, так что зритель, попадая в зал, оказывается как бы во дворе усадьбы, значит, ничего еще не сказать о самом спектакле. Ибо спектакль – это ансамбль всех его составляющих…»

Декорации спектакля и в самом деле поражали воображение зрителей, поскольку в стране тогда царила настоящая разруха, а здесь и пруд был настоящий, и цветы вокруг него росли. Этакая смесь поп-арта с эстетикой «Лебединого озера» сталинской поры. Как писал другой критик, Д. Годер:

«Мы никогда еще не видели таких возможностей Новой сцены Таганки. Всю левую стену зала сняли, вместо нее повешен тюль, расписанный и аппликированный под заросли помещичьего сада за белой аркой ворот. Много слоев тюля, уходящего все дальше в глубину, создают ощущение огромного густого парка, за которым видна освещенная комната, а в вышине, среди веток, когда требуется по сюжету, огромной плошкой прожектора загорается луна. Справа вместо служебного „кармана“ сцены тоже возведен парк, а в нише устроена комната, пылает камин, где Костя жжет рукописи, тихо горит керосинка. Задняя кирпичная, с окнами, стена сцены, приобретя колонны, лепнину и крыльцо, стала фасадом помещичьего дома. На верхнем этаже в комнатах горит свет, ходят люди…».

Поскольку на тот момент это был единственный спектакль «Содружества», его показывали по бродвейскому принципу – в течение всего сезона практически без выходных.

Тем временем Леонид Филатов вновь угодил в больницу. Это случилось **29 марта**, когда ему вдруг стало плохо и у родных даже было подозрение, что это очередной инсульт. Однако в больнице диагноз не подтвердился, хотя ситуация все равно была не из радостных – Филатову предстояло провести в клинике несколько недель. А в **апреле** коллеги Филатова по «Содружеству» праздновали очередную юридическую победу: суд в очередной раз оставил за ними Новую сцену, а власти города призвали обе противоборствующие стороны искать компромисс друг с другом без обращения в суды. Однако компромисса не получилось: слишком далеко зашла вражда между бывшими коллегами. Поэтому, когда в самом начале **июня** у любимовцев оказался недобор со зрителями и пришлось отменять спектакль, больше всего радовались актеры «Содружества». Ведь их «Чайка» шла при аншлагах!

А Филатов продолжает давать интервью газете «Правда», где на чем свет стоит проклинает нынешние российские власти, ввергнувшие страну в пучину мародерства и бескультурья. За это его коллеги из либерального стана приклеили ему прозвище «красно-коричневый». Хотя сам Филатов неоднократно подчеркивал, что к коммунистам себя не причисляет – ему просто больно видеть, во что превращают его родину Ельцин и К°.

В конце **июля** праздник пришел уже на улицу любимовцев: они выиграли кассационный суд и Москомимущество выдало им документ на владение всем зданием «Таганки». Однако «Содружество» немедленно подало иск в высшие арбитражные инстанции. Но Филатову в те дни было уже не до этого – он вновь угодил в больницу, в Кунцевскую. Врачи никак не могли определить причину ухудшения здоровья – отчего у него постоянно высокое давление. Было перепробовано множество лекарств, что только усугубило ситуацию: и без того измученное здоровье актера было окончательно подорвано.

На фоне этих событий как-то меркли другие, которые происходили в семье Филатова. Например, в конце **сентября** его пасынок был рукоположен (стал православным священником в чине дьякона), а спустя неделю после этого у него родилась дочка Оля (в последующие несколько лет у Дениса и Аллы родится еще четверо детей). Филатов в те дни по-прежнему находился в больнице, и по Москве ходили упорные слухи, что его дело очень плохо – говорили даже, что у него то ли рак мозга, то ли рак легких и что жить ему осталось немного. К счастью, эти слухи оказались ложными и здоровье артиста постепенно пошло на поправку.

В середине **сентября** в ряде российских газет прошла информация, что Юрий Любимов получил разрешение венгерских властей на постоянное место жительства в Будапеште. Российская пресса при этом ссылалась на публикацию в венгерской газете «Непсава». Вот как эту новость комментировал «ИТАР-ТАСС»:

«Что касается переселения Любимова на постоянное место жительства в Будапешт, то оно, похоже, не отразится на творчестве Театра на Таганке. Как известно, в былые времена Любимов жил и в США, и в Италии, а несколько лет назад вместе с семьей поселился в Иерусалиме. Сейчас же, если верить публикации в газете „Непсава“, режиссер намерен переехать в Будапешт, чтобы быть ближе к Москве.

Надо полагать, что такое решение возникло не без влияния жены – венгерской журналистки и филолога Каталин Кунц, которая с некоторых пор стала менеджером мужа-режиссера. Скорее всего семейные узы побудили Любимова и подать

заявление о предоставлении ему венгерского гражданства…»

Эта информация почти не вызвала никакой реакции у столичного театрального бомонда, который уже привык к тому, что Любимов живет как перекати-поле. Только режиссер Иосиф Хейфиц, который аккурат в эти же самые дни принял решение прервать свои рабочие отношения с «Таганкой», длившиеся больше года, сказал: «Это не в русской традиции руководить театром из-за океана по телефону…»

В начале **ноября** по ТВ была показана передача о Филатове, где он с ностальгией вспоминал свою молодость, а нынешнее время назвал чуть ли не никчемным. Смотревший эту передачу В. Золотухин немедленно записал в дневник свои впечатления об увиденном:

«Он ностальгирует невольно о том, когда ему было хорошо и, казалось, кругом все не так плохо – собирались стадионы, платились большие деньги, на столе – горы черной икры… писалось, снималось, кинофестивалилось… И, казалось, так будет продолжаться еще долго, потому что молод, талантлив и есть спрос… И вдруг болезнь. И все в сегодняшнем дне – плохо, и вся неразбериха, хаос – все виновато в том, что ничего хорошего, светлого, малюсенького просвета, надежды, потому что это все живет уже без тебя. А значит, это никому не нужно…»

Позволю себе не согласиться с выводами Золотухина. Если мы вспомним те интервью начала 90-х, которые давал Филатов различным печатным изданиям (эти интервью в этой книге имеются), то нельзя не заметить, что он уже тогда очень много говорил о той неблагополучной ситуации, которая складывалась в стране при новой «демократической» власти. А ведь Филатов тогда был еще здоров. Так что отнюдь не болезнь была виновата в столь пессимистических настроениях Филатова, а элементарная совестливость. Но Золотухин этого упорно не замечает. Он вообще, судя по его дневникам, полон оптимизма и радости в связи с тем, что творится вокруг. А ведь творится-то ужасное. Вот он пишет в своем дневнике от **28 сентября** о том, что в Театре Российской Армии актер Алексей Кузнецов прямо во время генерального прогона спектакля покончил с собой – выпрыгнул с 8-го этажа с балкона прямо в театральном костюме. Как пишет Золотухин: «Что-то с долларами…» Смысла этой фразы он не раскрывает, но можно догадаться, что самоубийца попал в какую-то тяжелую историю с долларами (то ли потерял большую сумму из-за инфляции, то ли задолжал ее). И вот результат: артиста не стало. Ни капли жалости к коллеге Золотухин не выказывает, а только констатирует: «Но премьера „На бойком месте“ все равно состоялась вчера». Зато коммунистов Золотухин поносит на чем

свет стоит: «Государству наши уродства я простить не могу. Я буду мстить ему. Я буду проклинать большевиков и отцов их, марксистов-коммунистов-социалистов и прочих гадов, болтающих о равенстве, братстве и пр. О, как страшен их дух!..»

Вот тебе раз! Актер Кузнецов покончил с собой уже через три года после того как пал Советский Союз и у власти уже не коммунисты, а демократы. Они разорили миллионы россиян (в том числе и актеров), распродали родину по дешевке кому только возможно, породили в стране бандитский беспредел, масштабы которого никаким большевикам не снились, и все это Золотухину, значит, нравится. Он обожает Егора Гайдара, преклоняется перед Ельциным, оправдывая даже его неуемную страсть к Бахусу («В который раз я слышу за один час слова „опухший президент“, я и сам это отметил про себя… но мало ли, даже если выпил и проспался… Ну и что?..»). Вот это «ну и что?» многое раскрывает в характере Золотухина. Ему просто наплевать на бесчинства олигархов, на пьянство президента, на бандитский беспредел, на обнищание народа, на то, что его родина стала сырьевым придатком, чуть ли не колонией. Золотухину до этого дела нет, поскольку эта воровская власть ему самому жить дает, а что до других россиян, то ему их судьба до лампочки. Он живет по принципу: «Моя хата с краю». В своем дневнике он хвалится:

«Я сегодня открыл валютный счет, и у меня жена не считает, когда покупает отборную еду. А сын носит дорогие куртки, сегодня мою надел, любимовскую, – и хоть бы хны. Как же люди живут, как они сводят концы с концами, а если выпить, купить заразе цветы или повести ее в ресторан – об этом и не моги думать. А я подумываю о замене машины. Но я свои афиши таскаю, я своим горлом звуки издаю пока, я свои книжки продаю. Нет, мне есть за что уважать себя!..»

Выходит, себя Золотухин уважает, а Филатова честит за то, что тот в каждом своем интервью уличает российские власти в государственном бандитизме. Ведь по Золотухину бандиты не они, а треклятые коммунисты. Самое интересное, что именно при коммунистах Золотухин и стал всенародно любимым артистом. Не вопреки, а именно благодаря советской власти он, беспортошный паренек из глухой алтайской деревни, приехавший в Москву практически без копейки денег, был принят в театральное училище. Там ему выделили комнату в общежитии, он бесплатно учился четыре года, после чего был определен не в глубинку, а принят в столичную «Таганку». Смог бы сделать то же самое Золотухин, если бы у власти в ту пору находились господа олигархи, которые превратили страну в одно большое казино: есть деньги – заходи, нет – иди побирайся? Однозначно нет.

Назовите мне, Валерий Сергеевич, хотя бы одного молодого артиста театра или кино, кто вот так же, как вы, приехал в Москву из тьмутаракани в годы правления господина Ельцина и сделал себе такую же головокружительную карьеру, наподобие вашей? Где эти «звезды» уровня Смоктуновского, Высоцкого, Пугачевой, Харламова, да и вас самого? Или в их отсутствии опять коммунисты виноваты?

10декабря в театре «Содружество актеров Таганки» сыграли новую премьеру: спектакль по М. Салтыкову-Щедрину «Белые столбы». О том, почему у него возникла идея этой постановки, вспоминает Н. Губенко:

«Я „набрел“ на эту вещь еще в 1987 году, и она показалась мне чрезвычайно интересной и актуальной. В ней немало любопытного с точки зрения истории, исследования русского, характерного для российской власти идиотизма и абсолютного соблюдения закона „исторической спирали“, когда все возвращается на круги своя. Речь в пьесе идет о пореформенной России 1861 года. Удивительно, как много в ней обнаруживается аналогий с сегодняшним днем. Пьеса в какой-то степени позволяет задуматься над тем, что мы опять, в который уже раз, идем по неоднократно пройденному русской историей пути, совершая все те же ошибки, что делали на протяжении веков наши предки…

Наш спектакль – это довольно жесткий разговор со зрителем о России, о том, что же ей мешает на протяжении стольких лет. Но я верю, что можно подняться с колен, и не в последнюю очередь благодаря самоиронии, с которой Салтыков-Щедрин писал о своем народе, притом что в его произведениях всегда присутствует искренняя боль…»

Эта постановка вызвала у зрителей не меньший интерес, чем «Чайка». Во всяком случае на фоне того, что в то же время происходило у любимовцев, на Старой сцене – а туда зритель не шел и билеты приходилось распространять среди солдат срочной службы, например, в дивизии имени Дзержинского, – это было несомненным успехом.

А Филатов по-прежнему болеет. В начале **февраля 1995 года** его снова положили в больницу, где опять никак не могли поставить точный диагноз. А тут еще у Шацкой после второго инсульта при смерти оказалась и мама. И ей пришлось буквально разрываться между двумя клиниками. Короче, безрадостным было это время для нашего героя. Настолько, что его родные обратились за помощью к церкви – пригласили к Филатову старца, архимандрита Кирилла. И тот сказал актеру, что вылечиться он сможет только в одном случае: если свое сердце

Богу отдаст и полностью уйдет в церковь. «В монахи уйти, что ли?» – спросила Шацкая. «Не в монахи, но все оставить, а сердце и любовь отдать Богу». Однако Филатов так и не найдет в себе силы последовать этому совету.

А страна тем временем продолжает идти по пути «демократических» реформ. Эти реформы не щадят никого: ни простых людей, ни самих реформаторов. **1 марта** в подъезде собственного дома был убит наемными киллерами популярный телеведущий Владислав Листьев. Ельцинская революция пожирала своих детей.

Однако Филатову в те дни было ни до кого – он сам находился на грани между жизнью и смертью, поскольку врачи никак не могли поставить ему верный диагноз.

Вспоминает Н. Шацкая: «Почти каждый день такой пик давления!.. Я его держала на руках, мы оба на полу, и оба молились. Вызывали „неотложку“, он уже задыхался… Я ставила будильник, на два часа, на четыре, на шесть, чтоб, не дай Бог, не пропустить, когда зашкалит. И так многие месяцы… Врачи никак не могли поставить диагноз. Лечили не причину, а следствие. В скольких больницах искали лекарства, чтобы хоть чуть-чуть снизить давление… А Леня вел себя по-разному. Когда был на грани… когда ему казалось, вот-вот, и он переступит черту… глаза были такие, как будто он ничего не видел… Но я верила в лучшее. Почему-то внутри я чувствовала, будто мой организм – это его организм, будто я могу влезть внутрь его и у нас один кровоток. И я всегда знала, что все будет в порядке. Интуиция или что. И когда было совсем плохо, я говорила: все будет нормально. Я даже купила ему четыре новых костюма. Специально. Ведь ему нравится, когда он красивый. Актер…»

Тем временем борьба за «Таганку» продолжается. В **июне** Валерий Золотухин добился аудиенции у помощника президента Илюшина, подарил ему свою книгу «Дребезги» и заручился полной поддержкой. Илюшин пообещал, что доложит обо всем Ельцину и попытается уговорить его вернуть все здание «Таганки» любимовцам (главным аргументом при этом должно было стать то, что Губенко поддерживают коммунисты, а для перекрасившегося Ельцина это теперь были наипервейшие враги).

Илюшин и в самом деле переговорил с Ельциным, но тот вынес двоякую резолюцию: «Если помещение театра используется не по назначению, то надо восстановить справедливость. Прошу заняться этой проблемой вместе с Ю. Лужковым». Но губенковцы использовали Новую сцену именно по назначению – ставили там спектакли. Правда, у любимовцев была лазейка: спектаклей в «Содружестве» было мало – всего два, поэтому часть здания они

сдавали в аренду.

Между тем в минуты, когда болезнь отступала от Филатова, он возвращался к работе. В частности, снимал передачу «Чтобы помнили». В конце **июля** был показан выпуск, посвященный звезде советского кино конца 40-х – начала 50-х Сергею Гурзо. Однако этот выпуск не всем пришелся по душе. Тот же В. Золотухин так отозвался о нем:

«Передача Л. Филатова о С. Гурзо. Странное чувство горечи, жалости, а в результате – зачем? Погоревать, какой хороший, молодой, талантливый, популярный, а погубил себя водкой, переломал жизнь своим детям, жене… Зачем шевелить этот позор его личной судьбы?! „Чтобы помнили“. Да, вот это и будут помнить, как спился, потолстел и забытым, ненужным скончался. Прости, Господи. Но зачем теперь все эти вспоминательные восторги: „Ах, какой он был… ах, как носили автобусы на руках… Шедевра актерского (Луспекаев – Ноздрев, к примеру) нет, разговор сентиментальный, на полкопейки, и я понимаю сына Сергея. Он мне, кстати, очень понравился резкостью, злобинкой, каким-то сыновним отчаянным сожалением, и читал стихи отца хорошо. Нужно ли это внукам? Черт его знает… Не лучше ли не шевелить всего этого?..“

Однако здоровые периоды у Филатова слишком короткие. В самом начале **сентября** он уже вновь оказался в больнице, под капельницей. Шацкая находится с ним неотлучно, перебравшись жить в его больничную палату. Что вполне закономерно: с тех пор, как Филатов серьезно заболел, он даже дома не мог долго без нее находиться. Стоило ей выскочить на несколько минут в ближайший магазин, как он уже начинал ее искать, волноваться. А в больнице он бы и вовсе без нее пропал. Тем более что в этот раз он настолько сильно ослаб, что даже сидеть не мог. И никакая даже самая сердобольная сиделка не смогла бы облегчить его страдания лучше, чем любимая жена.

Едва Филатову стало чуть легче, как Шацкая забрала его домой, поскольку в родном жилище, как говорится, и стены помогают. До конца года Филатов приходил в себя после этого приступа. Чуть позже из-под пера Филатова родятся следующие стихотворные строки:

…В некогда белом халате
Ты у кровати сидишь.
Топят в больнице не очень,
Воду дают не всегда.
Близится хмурая осень.
Злые идут холода.

В небе внезапно погасла,
Искры рассыпав, звезда.
Милая, ты не пугайся,
Я не умру никогда…

Глава пятьдесят третья
Вдоль обрыва, по-над пропастью…

1996 год начался для Филатова с радостного события: в конце **января** указом президента ему было присвоено звание народного артиста России. Судя по всему указ родился стараниями друзей Филатова, которые таким образом хотели приободрить его, дать ему сил бороться с теми напастями, которые навалились на него в последние несколько лет. Что касается Ельцина, то он, подписывая указ, вряд ли забыл события апреля 93-го, когда Филатов выступил в «Правде» со статьей «Как мерзко быть интеллигентом», где, по сути, выступил против той политики, которую проводил первый президент России. Да и другие интервью и статьи Филатова в различных печатных изданиях тоже не оставляли сомнений в том, как их автор относится к демократии по-ельцински. Однако все это было забыто в свете того, что Филатов пережил в последние два года: ведь его жизнь неоднократно висела буквально на волоске, да и теперь еще могла оборваться в любой момент.

Указ вдохновил Филатова на активную работу, и он в течение нескольких месяцев трудился не покладая рук: записал несколько выпусков «Чтобы помнили», а также вернулся к литературному творчеству – продолжил работу над пьесой «Три апельсина», собственный парафраз классической пьесы Карло Гоцци «Любовь к трем апельсинам». Правда, сам писать он не мог – диктовал жене, а та записывала.

Аккурат в разгар этих событий, весной, подоспело новое радостное событие: Филатова и весь коллектив передачи «Чтобы помнили» наградили высшей телевизионной премией «ТЭФИ». А в самом начале **июня** еще одна награда нашла Филатова: он стал лауреатом Государственной премии России. Правда, спустя сутки после последнего известия актеру вновь стало плохо и его той же ночью увезли в больницу. К счастью, на этот раз все обошлось и в клинике Филатов пробыл недолго – всего несколько часов. А едва вернулся, как в его доме стали раздаваться телефонные звонки – люди звонили, чтобы поздравить его с Госпремией и пожелать крепкого здоровья.

В те дни в газете «Культура» была опубликована заметка Н. Каминской о Филатове, из которой я позволю себе привести небольшой отрывок:

«Филатов свои творческие возможности неизменно превращает в поступки. Ощущая жизнь как художник, он

действует как гражданин. При этом Филатов избрал самый нелегкий и, пожалуй, самый достойный для творческого человека путь гражданского волеизъявления. Он не украсил своим именем и авторитетом ни одну из политических кампаний. Он лишь взял на себя смелое право и горькую обязанность говорить о судьбах артистов России. Шекспировское „мир – театр…“ и наше, отечественное, „поэт в России – больше, чем поэт“ артист Филатов знает лучше, чем иной модный проповедник или профессиональный комментатор. Он оплачивает это знание собственным сердцем, которое не всегда выдерживает такой груз. А что взамен? Уверенность в том, что должен сказать свое слово, невидимое миру единство судеб братьев-артистов, которое благодаря ему стало достоянием миллионов телезрителей. Он рассказывает нам о некогда любимых, а ныне брошенных девичьей общественной памятью артистах потому, что это необходимо ему самому. Но это оказалось нужно всем нам. Чтобы помнили…»

Именно в этот период в жизни Филатова появился его бывший коллега по «Таганке» актер Леонид Ярмольник. В одном театре они играли короткий период в конце 70-х – начале 80-х, после чего расстались: Ярмольник ушел из «Таганки» в свободное плавание. Потом их пути если и пересекались, то случалось это редко и весьма мимолетно: типа «здрасьте—до свидания». Однако в 96-м, узнав, как мыкается Филатов, Ярмольник навестил его и предложил свои услуги. И первым делом определил бывшего коллегу на лето в правительственный санаторий «Сосны». Но и там состояние Филатова продолжало оставаться тяжелым: он целыми днями лежал на кровати и жене каждые полчаса приходилось переворачивать его с бока на бок, чтобы не было пролежней. В итоге однажды Шацкая предложила мужу сделать анализы, причем, зная, что уговорить его на это дело трудно, пообещала пройти вместе с ним все положенные уколы. И Филатов, пораженный этим заявлением (он хорошо знал, что его жена больше всего на свете боится уколов), согласился.

Процедура прошла в тот же день, а еще спустя сутки врачи схватились за головы. Оказалось, что анализы Филатова показали настолько катастрофическую картину его здоровья, что главный врач немедленно вызвала Ярмольника и сообщила: «Вы знаете, ему жить осталось всего лишь несколько дней. Но я бы не хотела, чтобы это случилось здесь». Можно себе представить, какие мысли в тот момент пронеслись в сознании Ярмольника. Но надо отдать ему должное, он не запаниковал и немедленно повез Филатова в другое лечебное учреждение: в Центр трансплантации к знаменитому доктору Валерию Шумакову (ученик Бориса

Петровского, Шумаков считался признанным лидером отечественной трансплантологии и возглавлял Центр с **1974 года**). Именно это спасло Филатова от неминуемой смерти. Там актеру впервые поставили правильный диагноз – больные почки. И вскоре провели операцию по удалению одной почки (оперировал выдающийся хирург Ян Масюк).

Вот как бывает: в течение нескольких лет Филатов сменил несколько разных клиник, однако ни в одной из них врачи так и не смогли установить точный диагноз его болезни. Более того, в каждой из них его лечили от разных хворей, выписывая лекарства, которые скорее не лечили его, а калечили (одно время у него даже опухоли на теле от них появились). А оказалось, что все дело было в больных почках.

Судя по всему, корни этой болезни следовало искать в событиях 10-летней давности, когда Филатов ушел из «Таганки» и весь свой гнев обрушил на Анатолия Эфроса. Утверждать это мне позволяют слова известного врача-терапевта Валерия Синельникова, который так характеризует причины почечных заболеваний: «К заболеванию почек приводит сочетание таких эмоций, как критика или осуждение, гнев и злость, обида и ненависть с сильным разочарованием и чувством неудачи. Страх перед будущим, за свое материальное положение, уныние и нежелание жить в этом мире всегда отражаются на почках. Для того чтобы почки всегда были здоровы, необходимо следить за чистотой своих помыслов. Надо исключить страх, злость из своей жизни…»

Начало **1997 года** Филатов встретил в больнице. Зная о том, что вскоре ему предстоит операция по удалению второй почки, коллеги по искусству решили поддержать Филатова и **7 января** ему была присуждена премия «Триумф» за создание передачи «Чтобы помнили». К этой премии прилагалась солидная денежная сумма в долларах, которая была весьма кстати, поскольку лечение в постсоветской России было уже коммерческим и обходилось больным россиянам в копеечку.

Операция Филатову была проведена **6 февраля**. С этого момента актеру предстояло в течение нескольких месяцев по 8 часов в день лежать на гемодиализе – подключении к искусственной почке и терпеливо ждать момента, когда ему пересадят донорскую почку. Однако это время ожидания Филатов впустую не тратил: он дописал-таки пьесу «Три апельсина». Все это время его поддерживали друзья, навещавшие Филатова чуть ли не каждый день. Среди них был не только Ярмольник (он специально поставил в квартире Филатова антенну НТВ+, зная, что тот обожает смотреть фильмы), но и друзья юности Филатова:

Владимир Качан, Борис Галкин, Михаил Задорнов и др.

О тех днях сам Филатов рассказывал следующее: «Леня (Ярмольник. – **Ф.Р.**) уложил в клинику, в которую я езжу на процедуры. И он же пригласил женщину, которая готовит нам обеды. Я через день езжу в больницу и провожу там целый день. Со мной ездит мама, а до этого Нина и мама вместе. Достается им здорово. Я лежу там пластом, с двумя иглами, неподвижно: собственные почки не фурычат, и там есть аппарат искусственной почки, который чистит кровь. Через день из меня в течение трех часов выкачивают всю кровь, чистят и закачивают обратно…»

Говорят, сочувствие Филатову даже выразил Юрий Любимов, правда, не лично, а через посредников. Впрочем, послушаем лучше рассказ самого Филатова об этом:

«У Любимова свои проблемы: молодая жена, взрослый сын… Проблема заработка на старости лет. Ведь это человек, привыкший всегда жить хорошо более или менее. А при данной ситуации в стране так не получается. Так что обижаться на то, что он не сидел рядом с моей койкой в больнице, было бы глупо. Я знаю, что он с сочувствием отнесся к этой ситуации, мне передавали. И это был чисто человеческий жест. А требовать от человека очень пожилого глубокого огорчения нельзя. Это неправильный подход. Пару лет назад из театра ушел Давид Боровский. Перед уходом он написал заявление Любимову, смысл которого сводился к следующей фразе: вы всегда боролись с тоталитаризмом, а в итоге создали тоталитаризм в своем театре».

О том, как тяжело приходилось в ту пору Филатову, говорят слова Леонида Ярмольника. Вот его рассказ:

«Однажды я навестил Леню у него дома на Таганке. Его жена Нина сказала, что сбегает в магазин. Мы с Леней сидели на кухне. Он казался веселым, но, как только захлопнулась дверь, выдал тираду. Это была исповедь минуты на три: что все, кранты, он больше не может выносить жуткие боли, длящиеся годами, он не хочет жить. Я сидел в оцепенении и лихорадочно соображал – пытался найти верную реакцию. То, что Лене тяжко, я знал и раньше, но что он до ТАКОЙ степени отчаялся – был к этому не готов. И в секунду животное чутье подсказало мне, как быть. Я все „сломал“ – без пафоса. Подкалывал, что-то вспоминая, почти смеясь, стал говорить: „Ты что, в своем уме?! А как же девки, водка, друзья? А Нина? Если есть один шанс из миллиона – его надо использовать. „Туда“ ты всегда успеешь!“ Он внял. И с этого момента мы пошли в наступление и победили. Он прожил еще несколько лет…»

Побороть отчаяние Филатову помогло еще и литературное творчество. **20 августа 1997 года** он прочитал труппе театра

«Содружество актеров Таганки» свою новую пьесу «Три апельсина». В конце читки Губенко не без сарказма заметил, что хотел бы сыграть премьеру к грядущему в сентябре юбилею Юрия Любимова.

Однако в начале **октября** состояние здоровья Филатова внезапно ухудшилось. В течение нескольких дней организм актера функционировал на искусственной почке. Наконец **10 октября** ему была сделана операция по пересадке донорской почки, которую провел сам директор Института трансплантологии и искусственных органов академик Валерий Шумаков. Это была почка трагически погибшего молодого москвича, о чем сам Филатов так и не узнал (ни врачи, ни родные не раскрыли этого секрета).

Вспоминает Н. Шацкая: «Когда Лене стали делать искусственную почку, стало чуть-чуть лучше, а потом стало ухудшаться. Врачи испугались: ну как делать операцию по пересадке донорской почки? Я говорю: я возьму ответственность на себя, ни вы, ни мама Лени – я буду отвечать. Хотя маме Клавдии Николаевне я так за помощь благодарна. Я говорю: он сильный, я чувствую, он справится. А позвонили неожиданно. Спасибо опять Лене Ярмольнику, помог с донорской почкой (он же достал и редкую итальянскую аппаратуру, без которой операция была бы невозможна. – **Ф.Р.**). Вообще он золотой человек. Мы утром встали, позавтракали – вдруг звонок: быстрее, чтоб через 20 минут здесь, через 40 минут операция. Я его собираю, мою, кладу на каталку, его везут – я быстро в часовню при больнице, а она закрыта. Мама родная! Я сажусь в машину, семь церквей объехала, везде поставила свечи и бумажки отдала, чтоб молились за Леню. Мне сказали: категорически не приезжать в первый день, он все равно в реанимации. Позвонила моя подружка замечательная Танечка Горбунова, я говорю: Тань, приезжай, я с ума сойду. Приезжает. Вдруг звонок от нашего лечащего врача Галины Николаевны: Ниночка, все нормально, писать начал чуть не сразу, как почку поставили… Следом Ярмольник: я был у него… (Ярмольник оказался первым, кого Филатов увидел возле своей постели, когда очнулся. – **Ф.Р.**) И мы выпили, да еще как выпили!..»

Глава пятьдесят четвертая
Памяти Высоцкого-2

Вскоре после операции, в начале **1998 года**, Филатов уже неплохо себя чувствовал и даже дал несколько интервью различным печатным изданиям, чего он не делал вот уже несколько лет. В одном из них он, в частности, сказал следующее:

«Сегодняшняя жизнь меня не столько раздражает, сколько печалит. Во всем, что у нас здесь произошло, есть свои плюсы: страшно расширился мир, появились новые возможности, вообще стало интереснее, стало виднее, кто чего стоит… Но это не значит, что меня устраивает власть, что я приветствую ситуацию, при которой большинство просто не помнит, кто такие Шукшин и Трифонов…

У нас в доме тусовки, шабаши, вечеринки многолюдные не приняты. Мы всегда на людях появлялись редко и редко собирали людей у себя. Но дома по хозяйству я ничего не делаю. В теперешнем состоянии это исключено. Но даже если бы выздоровел, я симулировал бы болезнь, чтобы ничего не делать. В жизни ничего дома не сделал! Даже мусор не вынес ни разу…»

Касаясь своих политических пристрастий, Филатов заявил следующее: «Я продолжаю симпатизировать Михаилу Горбачеву. Думаю, когда-нибудь ему еще поставят в Москве золотой памятник…»

Конечно, Филатову делало честь, что он по-прежнему был верен той дружбе, которая завязалась у него с Горбачевым еще в перестроечные годы. Однако, на мой взгляд, говоря про памятник, он погорячился. Золотой памятник Горбачеву если и поставят когда-нибудь, то только где-нибудь за пределами его родины, как одному из главных разрушителей великой державы под названием СССР.

Несмотря на болезнь, Филатов продолжал заниматься творчеством. И хотя назвать его активным было нельзя, однако без дела он не сидел: продолжал писать пьесы, выпускал телепередачу «Чтобы помнили». И еще успевал следить за творчеством своих коллег с «Таганки». Причем имелись в виду не любимовцы, а губенковцы – коллектив «Содружество актеров Таганки». Филатова искренне радовало то, что этот театр не уподобился большинству российских театров, которые очертя голову бросились в волны коммерции и стали ставить спектакли из разряда «на потребу», а инсценировали русскую классику: «Иванова» и «Мы попали в западню» А. Чехова, «Белые столбы» М.

Салтыкова-Щедрина, «Дурь» Н. Некрасова. Как чуть позже отметит критик Ю. Белов:

«Театр сегодня таков, каково общество, а оно бездуховно. Это будет правда, но не вся. В обществе зреет сопротивление невежеству, торгашеству в культуре. Не убита душа народа. Находясь под непрерывным обстрелом, стоят бастионы русской культуры.

Идите в Малый театр, что в Москве, и вы встретитесь с живым искусством русской драмы. Вы встретитесь с ним и во МХАТе им. М. Горького, который зрители давно называют театром Татьяны Дорониной. Посетите в Москве Театр на Таганке, но не любимовский – западный, а русский – им руководит Николай Губенко. Здесь, как и в театре Татьяны Дорониной, вы увидите на сцене героев классических пьес русской и советской драматургии…»

Стоит отметить, что «Содружество» ставило не только классику, но и современные пьесы. Например, «Афган» и «ВВС» (Владимир Семенович Высоцкий). Последний спектакль родился буквально за две **февральские** недели**1998 года** и был приурочен к 60-летию Высоцкого. Инициаторами спектакля были сами актеры театра, которые захотели создать иную, чем любимовская (как мы помним, та была датирована **1980 годом** и фактически мало изменилась), версию. По словам Губенко:

«Володя в нашем спектакле отличается от того Володи, которого нам насаждают, – „легендарный Высоцкий“, „борец с системой“, „инакомыслящий“, „диссидент“ и прочее. Все мыслящие люди – диссиденты, потому что они инакомыслящие. Нет одинаково мыслящих людей. Володя был сам по себе как художник мыслящий… Его погубила не власть, не театр, где он часто скандалил и с Петровичем расходился, тот его увольнял, опять принимал – нет, не это. А те люди, которые из него делали деньги…»

Эти слова Губенко наглядно демонстрировали, что он конкретно бросал вызов любимовской (либеральной) трактовке жизни и судьбы Высоцкого, которые базировались исключительно на конфликте поэта и власти. Кстати, Филатов губенковский спектакль целиком принял, что ясно указывало на то, что и он стал сомневаться в той версии, которую много лет пропагандировали либералы.

Очень жаль, что следующим шагом «Содружества» не стал спектакль, где поэзия Высоцкого накладывалась бы на современные российские реалии. Ведь либералы, по сути, «приручили» Высоцкого и, создавая вокруг него ореол активного антисоветчика, сделали апологетом нынешнего капитализма по-

российски. Если верить либералам, то Высоцкий вполне удачно вписался бы в сегодняшние наши реалии: построил бы себе роскошный особняк в Подмосковье, купил еще одну жилплощадь в каком-нибудь Нью-Йорке, приобретя двойное гражданство, и жил бы себе припеваючи, как это делают все его бывшие соратники по борьбе с «тоталитарным СССР»: Юрий Любимов, Вениамин Смехов, Василий Аксенов и т. д. Но в подобную версию что-то мало верится, поскольку врожденное бунтарство Высоцкого вряд ли бы иссякло с распадом Советского Союза, который он, кстати, любил (в отличие от того же Юрия Любимова). Писал же он в **1972 году** Станиславу Говорухину о своей «любимой советской кинематографии»: «А в другую кинематографию меня не пересадить, у меня несовместимость с ней, я на чужой почве не зацвету, да и не хочу я…»

В анкете **1970 года** Высоцкий назвал среди самых замечательных исторических личностей двух революционеров: Ленина и Гарибальди. Отсюда можно сделать вывод, что если он симпатизировал основателю СССР, то вряд ли в последующем отдал бы свои симпатии разрушителям этого государства Михаилу Горбачеву и Борису Ельцину. Про таких, как первый, Высоцкий отзывался весьма определенно: «все мозги разбил на части, все извилины заплел», про таких, как второй: «царь пьянство почитал за благо».

Лично я не могу себе представить Высоцкого «ползающим на брюхе» перед тем же Ельциным. Что он вместе с подавляющей частью либеральной интеллигенции принял бы участие в той вакханалии лизоблюдства, которая происходила у трона президента России в дни всероссийского референдума в **апреле 1993 года**, когда у отдельных интеллигентов от их рвения даже языки дымились. Один из этих деятелей, известный кинорежиссер, снял фильм про Ельцина, который затмил собой даже «Повесть о коммунисте» – верноподданический фильм про Леонида Брежнева образца **1976 года**. Другие интеллигенты бросились с гастролями в глубинку, чтобы агитировать народ за «дорогого Бориса Николаевича». Те же интеллигенты потом одобрили расстрел Белого дома, по сути взяв на себя грех братоубийства (например, Булат Окуджава). Впрочем, так поступили не все. Как мы помним, коллега Высоцкого по «Таганке» Леонид Филатов выступил в газете «Правда» со статьей под характерным названием «Как мерзко быть интеллигентом», за что немедленно заработал от своих недавних коллег прозвище «красно-коричневый». Уверен, что Высоцкий, в силу своего врожденного бунтарства, последовал бы примеру Филатова. И вновь бы стали актуальны строчки, написанные им еще в **1976**

году:

Да, я осилить мог бы тонны груза!
Но, видимо, не стоило таскать —
Мою страну, как тот дырявый кузов,
Везет шофер, которому плевать…

Не могу я себе также представить, чтобы Высоцкий, к примеру, в наши дни выступал на корпоративной вечеринке у какого-нибудь олигарха, ободравшего народ как липку («Не надо подходить к чужим столам…»). Или получающим медаль в Кремле («Какие ордена еще бывают?.. Когда вручают – плачет вся семья»). Или пускающим слюни по поводу свободы слова («Куда идем, чему завидуем подчас! Свобода слова вся пропахла нафталином!»). Или заседающим в декоративной Общественной палате («Нам до рвоты ваши даже умиленье и экстаз…»). Или попивающим аперитив на какой-нибудь светской тусовке в окружении обожравшихся нуворишей.

Меня не приглашали на банкеты:
Я там горчицу вмазывал в паркеты,
Гасил окурки в рыбных заливных
И слезы лил в пожарские котлеты…

Про всех этих «куршавельцев» и «рублевцев», которые шагнули из грязи в князи, у Высоцкого есть и другие строчки:

Я мажу джем на черную икру,
Маячат мне и близости и дали, —
На жиже – не на гуще мне гадали, —
Я из народа вышел поутру —
И не вернусь, хоть мне и предлагали.

Как мы знаем, большинство единоверцев Высоцкого из либеральной интеллигенции достаточно легко вписались в «западный рай». У Высоцкого были все предпосылки, чтобы вписаться в него с таким же успехом. Более того, таких предпосылок у него даже было поболее, чем у других западников: огромная слава, знаменитая жена, поддержка влиятельных деятелей. Однако Высоцкого хватило всего на семь лет западной жизни, он понял, что тамошние «райские кущи» – такой же обман, как и коммунизм к 80-му году. А, значит, и нынешний

капитализм по-российски, который еще более циничен, чем западный, он бы никогда не принял.

Уж лучше – где-нибудь ишачь,
Чтоб потом с кровью пропотеть,
Чем вашим воздухом дышать,
Богатством вашим богатеть…

Думаю, имей возможность Высоцкий хотя бы краешком глаза заглянуть в будущее и узнай он, что придет на смену Советскому Союзу, он бы ужаснулся. Точно так же, как это произошло с борцом с «советским тоталитаризмом» Александром Зиновьевым. Уже в наши дни, наблюдая за происходящими в России событиями, тот с горечью резюмировал:

«Нынешняя социальная система (называю ее „постсоветизмом“) создана – после антикоммунистического переворота в горбачевско-ельцинские годы – на скорую руку, под давлением Запада и по западным образцам, с таким расчетом, чтобы Россия не поднялась больше. Эта социальная система в принципе исключает возможность для нашего государства независимого, суверенного существования. Страна деградировала во всех отношениях. Теперешняя система власти и управления не идет ни в какое сравнение с той, которая была в Советском Союзе. Экономический развал, произошедший у нас, несопоставим ни с чем. Где еще подобное наблюдалось на планете?!.

Победители, завоеватели отдали поверженную страну на растерзание мародерам. В результате политическая сфера захвачена мародерами политическими, экономическая – экономическими, идеологическая – идеологическими…»

Другой бывший антисоветчик, писатель Олег Волков, который почти два десятка лет провел в сталинских лагерях, незадолго до своего ухода из жизни, в 90-е годы, сказал, что, конечно, он не может любить советскую власть, но при ней он был спокоен за Россию – она была не по зубам никакому врагу, ее спасение было гарантировано. А теперь, при демократии, он умирает в тоске и страхе – выживет ли страна при этой власти.

Сегодня родина Высоцкого переживает трудные времена. Ее унизили и растоптали, отбросили далеко за те рубежи, которые кровью и потом завоевывали предыдущие поколения. Неужели бунтарское нутро Высоцкого не взбунтовалось бы против такого положения вещей?

Где дух? Где честь? Где стыд?!
Где свои, а где чужие,

Как до этого дожили,
Неужели на Россию
Нам плевать?!.

За два года до своей смерти из-под пера Высоцкого родились строчки:

Я когда-то умру – мы когда-то всегда умираем, —
Как бы так угадать, чтоб не сам – чтобы в спину ножом…

Так вышло, что в Советском Союзе напороться на нож Высоцкому не удалось. Поскольку не было в той стране такой традиции – бросаться на кумиров с ножами. Причем в жизни Высоцкого было несколько случаев, когда он участвовал в разного рода кулачных драках, но ни разу в них не возникала угроза для его жизни. То есть находились люди, которые могли Высоцкого оскорбить, ударить, но ни у кого из них даже мысли не возникало расправиться с ним с помощью ножа или того хуже – огнестрельного оружия. Более того, когда летом **1979 года** гостиничный номер Высоцкого в Сочи обокрали, то спустя сутки украденные вещи были возвращены певцу с извинительной запиской: «Прости, Володя, не знали, что это ты».

В **1969 году** Высоцкий написал песню «Человек за бортом». Морская тема там служит лишь фоном для более серьезных размышлений. Смысл песни в том, что ее героя штормовая волна сбрасывает с корабля в море, а впередсмотрящий этого не замечает, поскольку «смотрит лишь вперед» и «мало ли кто выпадает с главной дороги за борт». Намек более чем ясен: Высоцкий имел в виду таких же, как и он, инакомыслящих, от которых родное государство спешит избавиться как от ненужного балласта. Но песня заканчивается на оптимистической ноте: незадачливого героя спасает другое судно, наткнувшееся на него в том же море.

Я на борту – курс прежний, прежний путь —
Мне тянут руки, души, папиросы, —
И я уверен: если что-нибудь —
Мне бросят круг спасательный матросы.
Правда, с качкой у них перебор там,
В штормы от вахт не вздохнуть, —
Но человеку за бортом
Здесь не дадут утонуть!

Под словом «здесь» многие высоцковеды угадывают Театр на Таганке, который в трудную минуту всегда протягивал Высоцкому руку помощи. Я читаю это слово шире: под «здесь» мне видится социализм, который, несмотря на все его недостатки, не дает оступившемуся человеку, кто бы он ни был, пропасть. И та же «Таганка» жила по социалистическим законам: уволить человека с работы без согласия множества инстанций было невозможно (злостного нарушителя трудовой дисциплины Высоцкого уволить так и не смогли). Разве Высоцкий мог бы сказать то же самое о сегодняшней России, где торжествует другой принцип: «человек человеку волк»? Кто сегодня кинет оступившемуся, выброшенному за борт жизни человеку спасательный круг, когда каждый занят исключительно собой?

Так ему, сукину сыну, —
Пусть выбирается сам!..

Кстати, судьба героя нашей книги, Леонида Филатова, об этом наглядно говорит. Когда в середине 90-х его настигла страшная болезнь, никому, кроме близких ему людей, до этого не оказалось никакого дела: ни родной «Таганке», ни Министерству культуры, ни Союзу кинематографистов, ни Союзу театральных деятелей, ни профсоюзам – ни-ко-му! И если бы не сердобольность Леонида Ярмольника, который единственный в трудный момент протянул ему руку помощи, Филатов бы ушел из жизни еще тогда, в середине 90-х. Увы, но для миллионов других россиян, которых тысячами выкашивали ельцинско-гайдаровские реформы, таких помощников не нашлось.

В 75-м из-под пера Высоцкого родились строчки:

Но… не правда ли, зло называется злом
Даже там – в добром будущем вашем?

Нет, Владимир Семенович, ошиблись вы. В нашем «добром будущем» все перевернуто с ног на голову. Здесь зло выдается за добро (продажные политики, олигархи, бандиты, проститутки, геи и т. д. стали хозяевами жизни, героями для подражания), а добро отныне именуется злом (честные и скромные люди, труженики подвергаются всеобщему осмеянию). Совсем как в вашей «Притче о Правде и Лжи»:

Кто-то уже, раздобыв где-то черную сажу,
Вымазал чистую Правду, а так – ничего…

Стервой ругали ее и похуже, чем стервой,
Мазали глиной, спустили дворового пса…
«Духу чтоб не было, – на километр сто первый
Выселить, выслать за двадцать четыре часа!»…

В сегодняшней России Правду выслали не на сто первый километр, а гораздо дальше – в такие дали, что не найдешь. Итог получился печальным. Кто может объяснить, почему в атеистическом Советском Союзе нравственность была выше, чем в сегодняшней России, где храмы и церкви строятся чуть ли не по десятку в день? Опять все, как по Высоцкому:

Света – тьма, нет Бога!..
И ни церковь, ни кабак,
Ничего не свято!
Нет, ребята, все не так!
Все не так, ребята…

То, что делается сегодня с творчеством поэта, это уже не тот Высоцкий, которого мы знали в советские годы, это – **прирученный Высоцкий**. Несмотря на то что поклонникам поэта в наши дни вроде бы грех жаловаться – творчество их кумира широко представлено на видеокассетах, DVD, аудиопленках, – однако силами либеральной пропаганды Высоцкий превращен в апологета нынешнего режима. Факты биографии Высоцкого так ловко интерпретированы, чтобы сделать из него исключительно бунтаря-антисоветчика, а песни специально отданы на откуп попсовикам, дабы вычистить из них любой намек на бунтарство их создателя. Сегодняшний Высоцкий – это некий эстрадник, который нынешней молодежью воспринимается исключительно как певец, поющий о жирафах в Африке и недотепистых супругах Ване и Зине. Фигура Высоцкого сегодня намеренно сужена для удобства власть имущих. Стихи поэта образца **1973 года** оказались пророческими:

Я не знал, что подвергнусь суженью
После смерти…

Думаю, восстань сегодня Высоцкий из гроба, с ним произошла бы та же история, что показана в фильме Марка Захарова «Тот самый Мюнхгаузен». Помните, барон, которого все считали умершим, возвращается в родные пенаты, а ему говорят:

извини, но ты живой нам не нужен. Ты нужен нам как миф – с музеем и памятником в центре города. Именно такой ты нам удобен: можно крутить твоей биографией, как нам заблагорассудится. Как горько резюмировал сам поэт:

Я попал к ним в умелые, цепкие руки,
Мнут, швыряют меня – что хотят, то творят!..

Все эти факты и дают мне основания предполагать, что, доживи Высоцкий до наших дней, он не с Любимовым оказался бы в одном окопе, а с Губенко и Филатовым. И путь он прошел бы тот же, что и они: сначала все силы отдал бы на то, чтобы вернуть Любимова на родину, в театр, а потом, разуверившись в нем, порвал бы с ним всяческие связи.

Глава пятьдесят пятая
Последние годы

Между тем после операции по пересадке донорской почки Филатов прожил шесть лет. Нельзя сказать, что это были полноценные годы, поскольку некогда деятельный и активный человек теперь вынужден был большую часть времени проводить у себя дома в кругу семьи: жены Нины и кошки Анфиски. Однако, как уже отмечалось, и сидеть сложа руки Филатов не хотел: он продолжал заниматься литературным творчеством, а также выпускал на ТВ передачу «Чтобы помнили» (только теперь все синхроны с участием Филатова снимались в его квартире).

Российская пресса редко вспоминала о Филатове, да и сам он не очень охотно шел на контакт, считая, что рассказывать особо и нечего. Но если какой-то журналист и оказывался в его доме, то он видел перед собой уже другого Филатова: более спокойного. Что было вполне закономерно: когда человек заглянул в глаза смерти (а Филатов пережил состояние клинической смерти еще до пересадки донорской почки), то все претензии к окружающей действительности кажутся ему уже мелкими и несущественными. Он ценит каждую прожитую минуту и на всяческие дрязги старается не размениваться. В одном из своих тогдашних интервью Филатов рассказал следующее:

«Я раньше был очень злой. Может, это не выражалось ясно, но сейчас понимаю, что был. В молодости это как бы еще оправдываемо. Но я был такой же противный в возрасте, когда уже нельзя, когда люди успокаиваются. Я был зол на весь мир и брезглив. Была целая серия интервью в газетах, пока я их не прекратил. Такая пора, когда я всех отторгал, всех обвинял. На каком-то этапе понял, что это смешно. Я делал такую стихотворную сказку по Гоцци, и там у меня принц, который болен ипохондрией. И он говорит про себя: „Я круглый идиот, я принц Тарталья, безумные глаза таращу вдаль я. В моей башке случился перекос: я ем мышей, лягушек и стрекоз, свободный от морали и закона, я принародно писаю с балкона“. И так далее. „Какой болезнью я ни одержим, повинен в ней сегодняшний режим“. Это немножко автобиографично, я вдруг понял. Все плохо, все плохие, мир поменялся. А это не совсем так. Вот, я думаю, и наказание пришло…»

После этих слов многим показалось, что Филатов отрекся от своих прежних убеждений, осудил свой так называемый «красно-коричневый» период. Но это оказалось не так. Он всего лишь

покаялся за свои резкости в отношении отдельных людей, но отнюдь не власти. И вот уже в **декабре 1999 года** Филатов дал другое интервью – журналисту газеты «Аргументы и факты» Борису Мурадову (отмечу, что это были последние дни пребывания у власти Бориса Ельцина, но об этом никто еще даже не догадывается) – где заявил следующее:

«Раньше я был экстремальнее, беспощаднее к людям, вообще по жизни. А сейчас пришла терпимость и осознание того, что жизнь умнее и многообразнее, чем я представлял. Если ты полагаешь, что знаешь весь спектр цветов и каким цветом кто окрашен, ты заблуждаешься…

У меня нет ощущения, что это полный конец. Все идет своим чередом. Необходимость реформ не вызывает сомнений. Другое дело – их качество. И еще одной из главных причин нынешнего кризиса мне представляется предательство интеллигенции, которая в очередной раз показала, что печется лишь о своих интересах, отнюдь не об общем благе. Нынешняя власть – чем она лучше вчерашней, большевистской? Тот же большевизм, тот же запал, та же пена у рта, так же истребляют людей… Необязательно ведь расстреливать, как при Сталине. Можно и потихоньку уморить, как сегодня морят. Это не большевики придумали, а сегодняшние демократы. Это и есть предательство…»

На вопрос «Тоскуете ли вы по прежним временам, сочувствуете большевикам?» Филатов ответил следующим образом:

«Отнюдь. Я сочувствую миллионам простых людей, которые сейчас оказались в полном дерьме. Что же касается моих убеждений, то я просто нормальный человек, как и большинство людей в этой стране, ни в какие движения не вливаюсь. Всю ущербность большевизма понимал с юных лет. Я был воспитан на „шестидесятниках“ – на Вознесенском, Евтушенко, Ахмадулиной, Аксенове… Я не могу похвастаться тем, что мне что-то запретили или в чем-то меня ущемили большевики. Потом, уже в период работы в Москве, в Театре на Таганке, были какие-то ожоги. Но это ерунда. Они лишь давали мне понимание всего того, что стоит за моим личным ожогом. Так что я не бунтовал, но и не был, разумеется, поклонником той власти. И когда я ругаю нынешнюю власть, то основываюсь на своих сегодняшних ощущениях, а не тоскую по прежним временам.

Сегодня многие испытывают скорее ностальгию по собственной молодости и по некоему покою. Покою на штыках – да, но не все ведь штыки были в лицо… Была все же некая «идиллия по-советски», а ныне – дикая разобщенность, люди

тоскуют по прежней соборности, по коммуне.

Ужасно, конечно, что сегодня многим есть нечего, но в этом смысле бывало и похуже. Куда сильнее сейчас люди страдают психологически, от осознания того, что ты – ничто. Это больше всего оскорбляет…

Увы, нация деградирует. С русским языком хуже, с образованием. Да еще примитивщина и похабщина, которые людям сплошь и рядом навязываются под видом «культуры». В первую очередь сам народ, конечно, тянется к этому, но и навязывают ему. Порочный круг. Богатые люди оплачивают то, что им самим нравится, то, что они считают культурой, и всю эту «культуру» хлебают и спиваются…

Если человек не уважает и не любит себя, как он может уважать и любить другого? Бога в душах не стало, исчезло понятие греха, исчезло понятие «это плохо». Сегодня думают не о том, что плохо или хорошо, а что наказуемо или ненаказуемо. А такой «мелкий» грех, как вранье, – это как бы и не грех. И то, до чего страну довели, – не грех…»

Несмотря на болезнь, Филатов продолжал участвовать в создании передачи «Чтобы помнили». Однако теперь она выходила значительно реже, чем раньше, а потом ОРТ и вовсе приостановило ее показ. Но в **феврале 2001 года** этот цикл снова был возобновлен (**19 февраля** показали передачу о Всеволоде Санаеве). В эти же дни Филатова навестил у него дома журналист А. Чуклин, который описал этот визит следующим образом:

«Дверь в квартиру Филатова и Шацкой в большом сталинском доме на берегу Краснохолмской набережной открыла сама хозяйка. В просторной прихожей – зеркальный шкаф под потолок, стеллажи с книгами. На стенах, как в типичном актерском доме, фотографии, афиши. Из ванной в длинном черном халате с золотым шитьем на груди выходит Леонид Алексеевич. Нина Сергеевна без обиняков устанавливает регламент – час и ни одной минутой больше: „Леонид Алексеевич идет на поправку, но переутомлять его нельзя!“

Садимся за большой круглый стол. Из соседней комнаты к нам выходит белая пушистая кошка с приплюснутой мордочкой – хозяева говорят, что ее зовут Анфиской и она наполовину «ангорка». У Леонида Алексеевича на лице трехдневная щетина с изрядной проседью. Волосы гладко зачесаны назад. Голубовато-серые глаза спокойны и внимательны.

Филатов закуривает длинную и тонкую «дамскую» сигарету. Я вспоминаю о легендарных трех пачках сигарет, которые раньше были его дневной нормой. Оказалось, что норма не изменилась и по сей день: с сигаретами Леонид Алексеевич не желает

расставаться ни за что…»

Как и обещала хозяйка, интервью длилось ровно час. Филатову было задано множество вопросов, я же позволю себе выделить лишь некоторые из них.

Чуклин: «Что было самым трудным после операции?»

Филатов: «После того как тебя прооперируют и удалят почки, год живешь на искусственном аппарате. Здесь не столько физические боли, сколько само ощущение умирания и желание уйти как можно достойнее. Не сломаться. Да и неловко кукситься, когда рядом столько людей стараются для тебя. Я видел, как страдают мои жена, мама, как девочки-медсестрички переживают, суетятся. Все мои мысли тогда были заняты одним – как бы достойнее держать себя…»

Чуклин: «Какие аргументы вы для себя находили?»

Филатов: «Разные. Пытаешься уговорить себя тем, что есть множество людей на земле, которым сейчас гораздо хуже. Когда наступал кризис и силы оставляли совсем, думал: и не такие, как ты, а по-настоящему большие люди уходили, и уходили спокойно, без шума, не привлекая к себе большого внимания. И в конце концов не один же ты умирающий на земле! Уходишь? Уходи! Только тихонько».

Чуклин: «А что держало в жизни?»

Филатов: «При всем этом всегда существовала некая чрезвычайно тоненькая ниточка, что связывала меня с окружающими, с моими близкими. Даже на самом краю я чувствовал их присутствие, их желание удержать меня. И очень много других людей участвовало в моем воскрешении. Я просто не мог не откликнуться на их усилия. Не мог согласиться с тем, что я уже труп».

Чуклин: «В одном из интервью вы, отвечая на вопрос журналиста о ваших любовных романах, сказали, что иногда поступали не благородно по отношению к подругам. Скажите, а вас женщины оставляли?»

Филатов: «Да, случалось, бросали и меня. Или не отвечали взаимностью. Но могу сказать одно: от женщин я всегда получал больше доброго и хорошего, нежели мог дать им сам. Я очень многим обязан женщинам. Они дарят нам чувство любви, которое так необходимо всем. Мы и живем, пока чувствуем. Мужчины не так совершенны, как женщины, и в этом есть какая-то большая тайна мира».

Чуклин: «Что сегодня доставляет вам радость в жизни?»

Филатов: «Много чего, но больше, конечно, мои близкие. Родные и друзья. С годами это понял четко. Если раньше жизнь моя была полифонической, где все главное и сразу, то теперь

главное – жизнь, здоровье и покой тех, кто рядом. Раньше я боялся многого. Теперь боюсь только за своих близких людей. Я бы не хотел их пережить. Хотя, может, это тоже такая форма эгоизма».

Чуклин: «За последние годы у вас появилось много литературных поклонников. Вашими пьесами зачитываются, ищут, спрашивают в магазинах что-то новое. Над каким замыслом работаете сейчас?»

Филатов: «Замыслов много, и работа идет сразу в нескольких направлениях. Одно из них – сентиментальная сказка, комедия по мотивам „Белоснежки“. Это будет пьеса о жертвенной любви. Потому что настоящая зрелая любовь всегда жертвенна. Рассказ о влюбленном гноме, избранница которого – большая земная девушка. А он нелюдь, нечеловек. Сойтись им не дано. Но он все равно продолжает ее любить…».

Филатов и в самом деле работал на литературном поприще не покладая рук. Поскольку его произведения пользовались неизменным успехом у читателей, одно из крупнейших издательств России, «ЭКСМО», закупило у него «на корню» все, что выходило и еще выйдет из-под его пера. В итоге одна за другой свет увидели следующие книги Филатова: «Лисистрата» по Аристофану, «Опасный, опасный и очень опасный…» по роману Шодерло де Лакло «Опасные связи», «Рассказы чумного города» по мотивам «Декамерона» Боккаччо, «Голый король», «Золушка до и после» – всего за последние четыре года у Филатова вышло 16 книг.

О своих опытах на поприще литературы Филатов отозвался следующим образом: «Виктор Астафьев давал интервью перед смертью. И одна журналистка спрашивает: а каково это чувствовать себя гением, классиком? Он отвечает: ну как тебе сказать, девочка, конечно, это приятно, порхаешь, летаешь, а потом приходишь домой, заходишь в кабинет, видишь на полках Пушкина, Гоголя, Толстого, Чехова и как-то… успокаиваешься.

Слово «успокаиваешься» меня совершенно расплавило. Полезно включать себя в культурный контекст. Пишешь – и хорошо. Но не говори, что мастер. Подмастерье. Даже подмастерье подмастерья…

Грубо говоря, сегодняшний период – проверка на вшивость. Когда разговоры о том, что не пускают, не дают, кончились. И возникает вопрос: а что ты можешь? И выясняется, что не больно густо. И начинаются, как говорит Никита Михалков, интеллектуальные мастурбации. Но когда за этим нет живой жизни никакой… Преломлять можно что угодно. Надо понять, что есть основа. От чего танцуешь…

Если завтра скажут помирать и спросят, в чем смысл – не отвечу. Может, если б мне было 300 лет, к третьей сотне коряво, но я бы ответил… Вот сижу, царапаю, никому сто лет не нужно, но это меня кормит…»

Кстати, из своих коллег-литераторов Филатов в основном читал книги… женщин-детективщиц, вроде Полины Дашковой, Александры Марининой, Ирины Малышевой. При этом объяснил свое увлечение следующим образом: «У этих женщин-писателей больше выдумки, изощренности, изящества. Я не могу сказать, что это литература, которая сшибает с ног… Просто тренирует башку…».

Что касается актерского и режиссерского поприща, то с ними Филатов расстался навсегда. Причем без особого сожаления. Как заявил он сам: «Я нисколько не жалею, что перестал быть артистом. У меня есть тоска по многофункциональной жизни, по движениям быстрым, контактам, к которым я привык. А профессии не жалко. Не будь этой беды, что со мной приключилась, если б я однажды решил уходить, – ушел бы не раздумывая…»

Тем временем большой кинематограф не забывает о Леониде Филатове. Правда, речь идет не об актерстве или режиссуре, а всего лишь о писательстве. В **2001 году** в творческой судьбе Филатова случилось знаменательное событие – в первый (и увы, в последний раз при его жизни) чужими руками было экранизировано его произведение. Речь идет о самой известной литературной вещи Филатова – сказке «Про Федота-стрельца», которую решил перенести на большой экран ленинградский кинорежиссер Сергей Овчаров (автор «Небывальщины», «Барабаниады», «Оно» и «Левши»). Однако, сохранив название сказки, а также пригласив туда маститых исполнителей (Андрея Мягкова, который играл Царя, Владимира Гостюхина – исполнил роль Генерала, Ольгу Волкову – Бабы-яги, Виктора Сухорукова – То-чаво-на-свете-нет, а также молодого актера Константина Воробьева, сыгравшего Федота), Овчаров настолько осовременил это произведение, что из него не только выветрился чуть ли не весь его лукавый слог, но во многом и смысл. А вместо них режиссер привнес много своего. Как пишет критик Наталья Сиривли:

«Вышивая свои узоры по канве филатовской сказки, Овчаров увлекается, дает волю фантазии и создает **другое** произведение, в котором литературные достоинства «канвы» местами просто неразличимы, а там, где различимы, – мешают, отвлекают, сбивают с ритма. Принципы немого бурлеска и сугубо литературной пародии вступают в фильме в трудноразрешимый

конфликт; комическая пантомима и декламация гасят, глушат друг друга, отнимая у действия большую часть энергии…»

Овчаров привнес в картину много отсебятины. Например, его Царь спит с нянькой (с этого эпизода и начинается картина), Фрол Фомич и Тит Кузьмич у него евреи в лапсердаках и с пейсами (ведь кто как не евреи могут все достать, причем достать быстро), То-чаво-на-свете-нет предстает в образе бритого на полголовы мужика разбойного вида, а сам Федот-стрелец какой-то вовсе не героический, а больше истерический (однажды даже пытается по ходу дела застрелиться). Кроме этого, у Овчарова многие сюжетные коллизии сказки изменены, а некоторые ходы и вовсе досочинены на потребу времени. Например, То-чаво-на-свете-нет в его интерпретации – это русская идея, о которой в начале XXI тысячелетия заговорили с новой силой. Как пишет все та же Н. Сиривли:

«Эмоциональная доминанта этого разухабистого фольклорного повествования – самоирония и растерянность: все вокруг люди как люди, а русский человек вечно проносит ложку мимо рта. И ничто ему не впрок – ни сказочная упавшая с неба удача, ни почти чудом давшаяся свобода… Все, к чему он привык, – служить, чертыхаясь, развратной, беззубой власти. Избавившись же от нее, „Федот-стрелец, удалой молодец“ с удивлением взирает на изменившийся в результате сего стихийного катаклизма русский ландшафт. Но главное, ему хватает трезвости и широты никого при этом не винить, ни на кого не злиться и по-прежнему относиться к жизни с философской ухмылкой…»

Самое интересное, что сам Леонид Филатов эту версию своей легендарной сказки принял, о чем даже заявил в ряде своих интервью, которые были опубликованы в дни премьеры фильма Овчарова – в **январе 2002 года**. А раз сам автор принял, то так тому и быть.

Глава пятьдесят шестая
Роковой сквозняк

Увы, но после премьеры «Федота-стрельца» Филатов прожил недолго – всего полтора года. О том, каким было в последние месяцы жизни состояние Филатова, рассказывает Леонид Ярмольник: «Последнее время Леня был прикован. Нет, не к кровати, но к дому. Башка работала замечательно, Леня мог ходить минут 30–40, но потом ему обязательно нужно было полчаса полежать. Просто сил не оставалось… Вообще люди с донорской почкой живут максимум 8—10 лет. Леня прожил в два раза меньше. В его положении любая простуда, любое даже самое легкое заболевание грозило катастрофой…»

Увы, именно от простуды Филатову и не удалось уберечься. Случилось это **15 октября 2003 года**. В тот день Филатов согласился выступить в концерте своего друга еще со студенческих времен сатирика Михаила Задорнова. Филатов прочитал со сцены свою знаменитую сказку «Про Федота-стрельца» и несколько собственных пародий. Успех имел огромный. Однако все время выступления Филатов находился фактически на сквозняке, поскольку второй выход со сцены шел прямо на улицу. Вечером он почувствовал боль в спине, а утром подскочила температура. Нина Шацкая немедленно вызвала «Скорую», которая отвезла Филатова в Центральную клиническую больницу, где у актера обнаружили двустороннее воспаление легких и отек легкого. Учитывая положение Филатова, всем стало понятно, что это трагедия. Спасти его могло только чудо. Как вспоминает мама актера Клавдия Николаевна: «Из-за донорской почки все эти годы Лене приходилось принимать специальные препараты, снижающие иммунитет. Встал вопрос об удалении почки, чтобы иметь возможность назначить ускоренный курс лечения антибиотиками. Но хирург, когда-то пересадивший сыну почку, сказал, что на такой шаг не пойдет. Да и вряд ли Леня выдержал бы такую операцию…»

Все дни, пока Филатов находился в больнице, российские СМИ внимательно следили за развитием событий и оповещали об этом читателей. Не будет преувеличением сказать, что чуть ли не вся страна переживала за популярного актера. Приведу отрывки лишь из некоторых публикаций.

Д. Мельман («Московский комсомолец», **18 октября**): «Как Филатов подхватил вирус – теперь уже неважно. Двустороннее воспаление легких, пневмония, для него сейчас – крайняя

опасность. Филатов в стабильном состоянии, медицинское обслуживание на высшем уровне. Но требуются средства на медикаменты. И немалые.

Мы позвонили близкому другу Филатова актеру Леониду Ярмольнику, который в трудную минуту находится рядом с Леонидом Алексеевичем. Несмотря на то, что Ярмольник мечется между ЦКБ и аптеками, отыскивая редкие лекарства, он нашел время, чтобы прокомментировать ситуацию.

– Вы первые, кто среагировал на беду… Удивительная вещь: мы все живем, мы все суетимся, все работаем. Те артисты, которые постоянно вкалывают, в общем-то не жалуются. Но миллионеров в нашей профессии нет. Достаточно заболеть, и сбережений хватит на месяц, максимум на два. А если болезнь серьезная, то через какое-то время становишься просто нищим. Помощи ждать неоткуда. Первое время еще звонят. В надежде, что скоро встанешь на ноги и продолжишь работать. Но когда понимают, что на тебя рассчитывать не приходится, забывают твой номер телефона. И мало кто волнуется, как живет этот человек.

Наверное, в нашей стране нет ни одного человека, который не знает и не любит Леонида Филатова. И я уверен, им небезразлична его судьба. Думаю, зрители оперативнее смогут помочь в этой ситуации, чем государство». (Далее шел номер счета для желающих оказать помощь актеру.)

А. Бессарабова («Мир новостей», **21 октября**): «На прошлой неделе Леонид Ярмольник объехал около десятка московских аптек, покупая необходимые медикаменты. Нину Шацкую невозможно застать дома – она постоянно в клинике.

Старший администратор театра, давняя знакомая Шацкой Ольга Обметко, вчера сказала корреспонденту «Мира новостей», что актеру пока не стало лучше:

– В театре переживают. Сотрудники собрали деньги, передали их Нине Сергеевне. Следят за новостями. Звонят поклонники Леонида Алексеевича. Люди искренне желают ему выздоровления. Многие спрашивают, чем могут помочь. К сожалению, лишь деньгами и надеждой на хорошее.

Верим, что любовь зрителей, читателей, родных победят и сейчас».

К сожалению, несмотря на все старания врачей и старания сотен тысяч людей, чуда не произошло: в воскресенье **26 октября 2003 года** Леонид Филатов скончался. Вот как описывала это в «Комсомольской правде» Ольга Кучкина:

«Володя Качан и Леня Ярмольник приехали в Кремлевку. Володя стоял, смотрел на Леню Филатова и плакал. Ярмольник

плакал тоже. У Филатова было багровое лицо, багровые отекшие руки. Он тяжело дышал, брови домиком, на лице страдальческое выражение. Ситуация вошла в клинч. Донорская почка требовала низкого иммунитета. А чтобы вылечить воспаление легких, надо было поднять иммунитет. В результате почка отказала, давление рвануло вверх, на организм набросились стафилококки, герпес и еще Бог знает что.

– Если бы вы его видели, вы бы плакали тоже, – сказал Володя.

Я плакала и так.

– Вы что-то ему сказали? – спросила я.

– Я просил его жить. Мы уехали, и через пятнадцать минут у него остановилось сердце. Его удалось заставить работать. Но через несколько минут сердце остановилось опять, и больше врачи уже не смогли его запустить. Как будто он ждал нас, чтобы проститься. Он для меня нечто большее, чем друг, он часть меня, и с ним ушла часть меня…»

А вот что рассказал чуть позже Л. Ярмольник: «Когда мы узнали, что у Лени двухстороннее воспаление легких, конечно, поняли – это трагедия. Его могло спасти только чудо. Но чуда не случилось – произошло отторжение почки. Даже если бы удалось вылечить пневмонию, с новой донорской почкой он бы жить уже не смог. И был бы обречен остаток дней провести на гемодиализе – подключении к искусственной почке. А это мучение невероятное. Физическое для него и душевное для нас, его близких. Может быть, даже большее, чем от его потери. Наверное, так говорить – кощунство. Но, уверен, Ленька, если там на небесах сейчас слышит мои слова, меня поймет».

Прощание с Леонидом Филатовым прошло **29 октября** в столичном Доме кино. Проститься с популярным актером пришли тысячи людей. Однако актеров любимовской «Таганки» среди них почти не было – Любимов не захотел отменять очередную репетицию и не отпустил актеров на похороны. Таким образом мэтр даже после смерти мстил покойному. Чуть ли не единственным любимовцем, кто нарушил запрет мэтра и пришел в Дом кино, оказался Валерий Золотухин.

О том, как проходила траурная церемония, на следующий день написали многие центральные СМИ. Приведу лишь некоторые из этих публикаций.

Е. Черных («Комсомольская правда»): «Проститься с Филатовым пришло огромное множество народу. Знаменитости, простые почитатели его таланта. Эльдар Рязанов сказал, что такая очередь к Дому кино была, когда отдавали последний поклон Василию Шукшину. Обменялись рукопожатиями у гроба

Николай Губенко и Геннадий Зюганов, обнялись Никита Михалков и Эльдар Рязанов. Было много цветов. Огромный венок из роз – от Владимира Путина. (Когда-то мальчик из Ашхабада Леня Филатов получил путевку в „Артек“ за то, что вырастил необыкновенную розу. Вот уж действительно талантлив во всем!) Леонид Ярмольник помог подняться на сцену убитому горем Владимиру Этушу. Тот низко поклонился своему воспитаннику Щукинского училища, жадно жившему, много творившему.

Выступавшие называли Филатова больной совестью нации, камертоном, по которому мы должны проверять себя. И еще много говорили о подвиге Нины Шацкой. Верной жене, любимой женщине, музе Филатова. На много лет она стала сиделкой, няней у постели больного мужа, много раз чудом вытаскивала его из объятий смерти. И продлила жизнь Леонида на целых девять лет. «Я как мужчина выражаю восхищение Ниной», – заявил друг семьи Михаил Горбачев. Его поддержали Николай Губенко, Никита Михалков, Андрей Вознесенский, Леонид Ярмольник…»

Ю. Волосатая, А. Зайцев («Жизнь»): «На сцене Большого зала рядом с гробом посадили родственников и самых близких друзей Филатова. Вдову актера Нину Шацкую бережно поддерживал под руку сын Денис. Рядом с ним, у изголовья гроба, сидел Валерий Золотухин. Все время, пока шла панихида, он почти не поднимал головы. Замер, прощаясь с человеком, с которым его очень многое связывало. И хорошее, и плохое. Женщина, которую они оба очень любили. Сын, которому оба отдали часть души. Театр, которому служили верой и правдой, но оказались на разных подмостках…

Каждый из выступавших говорил слова благодарности Нине Сергеевне. За ее любовь и преданность, которые продлили Леониду Алексеевичу жизнь. А Нина Сергеевна не отрываясь смотрела на своего любимого Леню и, казалось, даже не слышала соболезнований. В какой-то момент ей стало совсем плохо. Сын и друзья покойного мужа подхватили ее под руки и увели за кулисы. Дежуривший на панихиде врач дал ей успокоительное…

Когда панихида подошла к концу, все встали. Траурную тишину разорвали громовые аплодисменты. Великому актеру аплодировали в последний раз.

Вдоль аллеи, ведущей к могиле Филатова на Ваганьковском кладбище, выстроились солдаты почетного караула. Под залпы салюта и гимн России гроб с телом актера опустили в землю. Нина Шацкая первой бросила горсть земли в могилу и, отойдя в сторону, смотрела, как на свежий холмик ложатся охапки цветов.

– А ведь Леня знал, предчувствовал, что скоро уйдет, – рассказал «Жизни» друг Леонида Филатова Борис Галкин. – Примерно за месяц до болезни мы с ним встречались, говорили о

жизни, о моих ролях, о его книгах. И вдруг он замолчал на минуту, а потом сказал: «Мне ведь немного осталось. Скоро я уйду…»

Глава пятьдесят седьмая
Памятник

После смерти Леонида Филатова встал вопрос о сооружении памятника на его могиле. Эта эпопея длилась почти три года, поскольку не было необходимых средств – много денег ушло на лечение актера (каждые сутки его пребывания в ЦКБ обходились в 300 долларов). Однако в конце **2004 года** близкие и друзья покойного решили форсировать события и установить памятник ко второй годовщине со дня ухода Филатова. О том, что из этого получилось, рассказывает корреспондент «Экспресс газеты» С. Орлова:

«– Эскиз надгробия взялся разработать Давид Боровский, – рассказала „ЭГ“ Валерия Гущина, директор Гильдии киноактеров Союза кинематографистов России. – Давид Львович – один из лучших российских скульпторов, он больше 30 лет работает в Театре на Таганке, оформляет спектакли Юрия Любимова.

Скульптор решил, что не стоит делать пышный монумент и высекать каменную копию Филатова. Он предложил соорудить невысокое надгробие в виде плиты, а на нем изобразить лежащий крест. Друзьям Филатова Александру Адабашьяну и Леониду Ярмольнику идея понравилась. Последний, чтобы ускорить дело, даже купил для надгробия мрамор редкой красоты. Но, как выяснилось, поторопился.

Друзья почему-то не сразу вспомнили, что эскиз надо показать Нине Шацкой, вдове Филатова. А когда показали, то случился конфуз. Она раскритиковала макет в пух и прах, сказав, что надгробие слишком низкое – около 40 см над землей: зимой его засыплет снегом, а летом на него, не дай Бог, будут присаживаться экскурсанты, которые толпами бродят по Ваганьковскому кладбищу. К тому же ей хочется, чтобы над могилой мужа возвышалась его каменная фигура.

Друзья справедливо рассудили, что последнее слово все же за родственниками.

– Мне было очень тяжело отказываться, но я отказалась, – говорила всем Нина Шацкая. – Леню Ярмольника я люблю, уважаю, обязана ему многим. Обожаю и Боровского, он действительно гений. Но мне их идея не понравилась.

Ярмольник, закусив губу, не подал виду, что обиделся. Камень, который так и не понадобился, он увез из мастерской Боровского в неизвестном направлении. С тех пор ни он, ни Адабашьян на эту тему даже говорить ни с кем не хотят.

Вдова решила обойтись без помощи друзей супруга. В **июне 2005 года** она обратилась в Гильдию киноактеров с просьбой собрать деньги на памятник…»

Продолжение рассказа послушаем в изложении другой журналистки – Анны Велигжаниной из «Комсомольской правды»:

«Накануне дня рождения Леонида Филатова (**24 декабря 2005 года** ему бы исполнилось 59 лет. – **Ф.Р.**) Гильдия актеров кино России прислала в «КП» обращение ко всем гражданам, кто любит и помнит артиста, всем миром собрать деньги на памятник (стоимость надгробия – 18 000 долларов). «Комсомолка», зная отзывчивость своих читателей, согласилась помочь. Но несколько вопросов мы не могли не задать. И сами позвонили в гильдию:

– Скажите, неужели ни ваша организация, ни Союз кинематографистов, ни Союз театральных деятелей за два года не смогли собрать деньги на памятник артисту?

– У нас таких денег нет. А союзы помогают актерам как могут. Но на памятник Филатову денег нет. Не хватает и на памятник Кларе Лучко. Мы вот еще обратились к Ярмольнику, другу Филатова, он обещает дать какую-то сумму!

Вспомнив, с каким размахом проходят различные кинофестивали и кинопремьеры, мы позвонили в Союз кинематографистов России с вопросом, учтена ли в смете расходов помощь старым актерам и установка надгробий умершим артистам.

– Ежемесячно союз выделяет некоторую сумму в помощь актерам-пенсионерам. А вот выплат на установку памятников не предусматривается. Правда, только что Никита Сергеевич Михалков перечислил личные средства на памятник Кларе Лучко. По поводу памятника Филатову нам ничего не известно.

Сколько мы расходуем на организацию ежегодного кинофестиваля? Сумму мы не имеем право разглашать! – сказали нам в приемной председателя правления. Мы позвонили вдове Филатова актрисе Нине Шацкой.

– **19 декабря** в Доме кино Гильдия актеров во главе с Борей Галкиным проведут благотворительный вечер, сбор средств от которого пойдет на памятник Лене, – сказала Нина Сергеевна. – Спасибо им огромное, сама я не смогу собрать такую сумму. Друзья мне уже помогли – с их помощью я смогу найти 7000 долларов, но требуется к этому еще 13–15 тысяч долларов. Наверное, к дню рождения не успеют собрать средства, но памятник можно поставить и зимой. Он будет из бронзы – Леня в полный рост стоит меж двух холмов. Его сделал молодой скульптор. Если бы делали именитые мастера, запросили бы большую сумму. Мне так хочется поскорее установить этот

памятник, чтобы на нем видеть Леню! Но мне неудобно ни у кого просить. Особенно – собирать у народа, простых людей. Но большое вам спасибо за звонок!

– А Михалков, Калягин вам не предлагали помощь?

– Нет. Мы и похороны проводили на деньги, собранные народом на лекарства Ленечке еще при его жизни…

«Комсомолка» обращается с просьбой к меценатам, спонсорам и просто к тем, кто любил этого актера, помочь в сборе средств на его памятник…»

Памятник на могиле Леонида Филатова был открыт в середине**июля 2006 года**. Вот как это событие описала журналистка газеты «Жизнь» Юлия Садовская:

«Еще недавно на могиле Филатова росла густая трава, а упавший крест лежал на ограде. Сейчас там ухоженно и чисто. Рабочие заканчивают устанавливать больших размеров бронзовый памятник. Официальное открытие ожидается через неделю (на самом деле это произойдет позже – осенью. – **Ф.Р.**). Журналисты «Жизни» были первыми, кто увидел скульптуру мастера.

Идея создания памятника принадлежит жене Леонида Филатова, актрисе Нине Шацкой…

«Чтобы помнили…» – написано на фасаде скульптуры золотыми буквами. В последние годы жизни Филатов вел программу с одноименным названием, посвященную звездам прошлых лет.

По странному стечению обстоятельств сам он после смерти оказался забыт – могилу навещала лишь жена.

– Ярмольник заходил, – говорят служители кладбища. – Подолгу сидел грустный, выпивал рюмочку и уходил.

В ближайшее время на могиле Филатова установят ограду и скамейку».

Учитывая ту историю, которая произошла по поводу памятника между вдовой Филатова и его друзьями, следовало ожидать, что установленная на могиле скульптура вызовет разноречивые отклики. Однако этого не произошло: монумент практически всем понравился. Он и в самом деле хорош. На нем Леонид Филатов стоит в полный рост на сцене родного театра (об этом говорят кулисы за спиной) и одет в сценический костюм Горацио из «Гамлета»: в шерстяной свитер грубой вязки и джинсы. Сам Филатов считал эту роль одной из лучших в своей театральной биографии сразу по нескольким причинам. Во-первых, это бессмертный Шекспир, во-вторых – эта роль выпала на вторую половину 70-х, которую Филатов считал самым счастливым временем в своей жизни, поскольку именно тогда случились наиболее значительные события его биографии: роман

с будущей женой, начало кинематографической карьеры и последние относительно благополучные годы «Таганки». Как заметил в одном из своих интервью сам Филатов: «Для меня счастливое время затерялось где-то между 75—80-ми годами. Это была золотая пора „Таганки“. Мне нравился Любимов, мне нравились мои товарищи, мне нравилось все: способ жизни, образ жизни, наши споры, ночные бдения. Я уезжал на съемку и возвращался домой. И дом этот я обожал…»

Хроника жизни и творчества Леонида Филатова

1946

26 декабря – родился в Казани в семье геолога-радиста и служащей.

1953

Переезд в Ашхабад.

1960

Дебют Филатова-поэта в газете «Комсомолец Туркменистана».

1963

Переезд матери в Пензу. Филатов живет и с ней, и с отцом в Ашхабаде.

1965

Июль – поступление в театральное училище имени Щукина в Москве.

1969

Июнь – закончил училище.

Сентябрь – начал играть в Театре на Таганке.

Ноябрь—декабрь – дебют Филатова в кино: съемки в фильме Э. Захариаса и Б. Яшина **«Город первой любви»** (роль – молодой человек).

1970

18 сентября – премьера спектакля «Что делать» (роль – Автор).

Женился на актрисе «Таганки» Лидии Савченко.

1973

Роль в телеспектакле «Воспитание чувств» по Г. Флоберу.

1975

Написал цикл пародий «Таганка-75»(изданы в Эстонии в том же году).

1976

22–24 сентября – премьера по ЦТ телеспектакля «Мартин Иден» (роль – полуанархист-полусоциалист Бриссенден).

21 декабря – премьера по ЦТ телеспектакля «Когда-то в Калифорнии» (автор текстов к песням). Телеспектакль «Капитанская дочка» (роль – Швабрин).

1971–1976

Роли в спектаклях «Таганки»: «Товарищ, верь!..» (Пушкин), «Павшие и живые» (Кульчицкий), «Жизнь Галилея» (Федерцони), «Гамлет» (Горацио), «Пугачев» (бунтовщик Зарубин), («10 дней, которые потрясли мир» (эпизод), «Час пик» (Янек Боженецкий), «Под кожей статуи Свободы» (автор композиции; роль), «Пристегните ремни» (роль), «Обмен» (роль).

1977

10 августа – премьера по ЦТ телеспектакля «Кошка на радиаторе» (роль – Кузнецов).

Октябрь – премьера в Театре на Таганке спектакля «Перекресток» (главная роль – Сотников).

Октябрь—декабрь – первые гастроли «Таганки» в Париже.

1978

18 июня – премьера по ЦТ телеспектакля «Часы с кукушкой» (автор сценария и роль – Кузнецов).

Июнь—август – съемки в Черноголовке и Москве в фильме Константина Худякова **«Иванцов, Петров, Сидоров…»** (роль – Петров).

1979

19–20 февраля – авральные пробы Филатова для фильма Александра Митты **«Экипаж»** (роль – бортинженер Игорь Скворцов).

26 февраля – 20 августа – съемки в «Экипаже».

18–20 июля – премьера по ЦТ телеспектакля «Ярость» (автор сценария; роль – белогвардеец Обольянинов).

Начало августа – на экраны страны вышел фильм «Иванцов, Петров, Сидоров…»

24 сентября – 29 октября – досъемки в «Экипаже».

19 ноября – премьера по ЦТ телеспектакля «Осторожно, ремонт!» (роль – Кузнецов).

1980

13 января – 29 апреля – съемки в Ялте в фильме Константина Худякова **«Кто заплатит за удачу»** (роль – карточный шулер Федор).

3—23 мая – съемки в Москве в фильме «Кто заплатит за удачу».

Май—июнь – съемки в Москве в фильме Ильи Фрэза **«Вам и не снилось…»** (роль – Михаил).

12 июня – премьера в Театре на Таганке спектакля «Дом на набережной» по Ю. Трифонову (роль – Неизвестный).

Июль – на экраны страны вышел фильм «Экипаж».

Июль—август – съемки в Киеве в фильме Константина Ершова **«Женщины шутятвсерьез»** (роль – Борис Проворный). Начал писать сказку «Про Федота-стрельца». Развелся с Лидией Савченко.

1981

19 марта – 17 апреля – съемки в Москве в фильме Григория Кохана **«ЯрославМудрый»** (роль – воевода Твердислав).

Май—июнь – съемки в Киеве в фильме «Ярослав Мудрый».

Весна—лето – съемки в телефильме Константина Худякова «С вечера до полудня» (роль – Ким Жарков).

25–28 июля – премьера в Театре на Таганке спектакля «Владимир Высоцкий» (роль). Телеспектакль «Выстрел» по А. Пушкину (роль – Сильвио).

Август—декабрь – съемки в Ленинграде в фильме Ильи Авербаха **«Голос»** (роль – кинорежиссер).

23 сентября– 7 октября – съемки в Таганроге в фильме Константина Ершова **«Грачи»** (роль – Виктор Грач).

Октябрь – декабрь – съемки в Киеве в фильме «Грачи».

1982

Январь—февраль – съемки в Сухуми и Киеве в фильме «Грачи». Премьера по ЦТ телефильма «С вечера до полудня».

24 мая – 23 июля – съемки в Колумбии в фильме Сергея Соловьева **«Избранные»** (роль – барон Б. К.).

25 июля – 19 августа – съемки в Москве в фильме «Избранные».

Август – на экраны страны вышел фильм «Ярослав Мудрый».

16 сентября – 3 ноября – съемки в Ростове-на-Дону в фильме Степана Пучиняна **«Из жизни начальника уголовного розыска»** (роль – Степан Слепнев).

Ноябрь – декабрь – съемки в Москве в фильме «Из жизни начальника…»

Декабрь – съемки в Москве в телефильме Олега Гойды **«Петля»** (роль – инспектор МУРа Евгений Васильев).

Женился на Нине Шацкой.

1983

31 января – на экраны страны вышел фильм «Грачи».

Январь – съемки в Москве в фильме «Из жизни начальника уголовного розыска».

Февраль—апрель – съемки в Вильнюсе (Литва) в фильме Альмантаса Грикявичюса **«Исповедь его жены»** (роль – физик Ричард Бекрайтис).

Январь—май – съемки в Москве, Риге и Пятигорске в телефильме «Петля».

Июнь – съемки в Ладзияй (Литва) в фильме «Исповедь его жены».

18 июля – 12 августа – досъемки в «Петле».

4 июля – 15 сентября – съемки в Москве в фильме Инны Туманян **«Соучастники»** (роль – следователь прокуратуры Сергей Александрович Хлебников).

19 августа – 5 декабря – съемки в Москве, Таллине, Риге и Потсдаме в фильме Игоря Гостева **«Европейская история»** (роль – журналист Хайнц Ренке).

23 августа – на экраны страны вышел фильм «Избранные».

10 октября – на экраны страны вышел фильм «Из жизни начальника уголовного розыска».

1984

12–13 марта – премьера по ЦТ телефильма «Петля».

14 марта – 27 мая – съемки во Владимире и Москве в фильме Константина Худякова **«Успех»** (роль – театральный режиссер Геннадий Фетисов).

Август – на экраны страны вышел фильм «Соучастники».

Сентябрь – Всесоюзная премьера фильма «Европейская история».

25 сентября – 16 декабря – съемки в Болгарии в фильме Юлия Карасика **«Берегавтумане»** (роль – большевик Шелапугин).

Декабрь – съемки в Москве в фильме «Берега в тумане».

1985

Январь – съемки в Москве в фильме «Берега в тумане».

17 января – утвержден на роль Чичерина в фильме Александра Зархи **«Чичерин»**.

28 января – на экраны страны вышел фильм «Успех».

Начало года – перешел работать в театр «Современник».

23 января – 10 октября – съемки в Москве, Ленинграде, Тамбове, Севастополе, Италии, Венгрии в фильме «Чичерин».

1986

Конец апреля – выступил на капустнике в честь 30-летия «Современника».

22 апреля – 29 августа – съемки в Братиславе (ЧССР), Мюнхене (ФРГ), Москве в телефильме Константина Худякова **«Претендент»** (роль – телеведущий Тед Стивенс).

Май – на экраны страны вышел фильм «Чичерин».

Май – на кинофестивале в Карловых Варах (ЧССР) Леонид Филатов был удостоен приза «Лучшая мужская роль» (фильм «Чичерин»).

Июнь – на экранах страны вышел фильм «Берега в тумане».

10 октября – 11 декабря – съемки в Дамаске (Сирия), Тбилиси, Москве в фильме Игоря Гостева **«Загон»** (роль – Ассалем Крафт).

6 октября – 31 декабря – съемки в Москве в фильме Эльдара Рязанова **«Забытая мелодия для флейты»** (роль – Леонид Семенович Филимонов).

1987

Январь – 23 марта – съемки в Москве в фильме «Забытая мелодия для флейты».

17 марта – 1 октября – съемки в Москве в фильме Александра Митты **«Шаг»** (роль – врач Сергей Гусев).

Май – июнь – съемки в Баку и Ашхабаде в фильме «Загон».

Лето – вернулся в Театр на Таганке.

Ноябрь – на экраны страны вышел фильм «Забытая мелодия для флейты». В журнале «Юность» напечатана сказка «Про Федота-стрельца…»

1988

11 марта – премьера по ЦТ телеверсии сказки «Про Федота-стрельца…» в исполнении автора.

Март – на экраны страны вышел фильм «Загон».

12 мая – официальная премьера в Театре на Таганке спектакля «Владимир Высоцкий».

Весна—лето – съемки в фильме Карена Шахназарова **«Город Зеро»** (роль – инженер Алексей Михайлович Варакин) и телефильме «Радости земные» (роль – Ким Леонидович Бобрищин).

1989

Стал секретарем Союза кинематографистов СССР.

Вошел в ближний круг Генерального секретаря ЦК КПСС Михаила Горбачева.

Осень – на экраны страны вышел фильм «Город Зеро».

1990

Начало года – вышла в свет книга Леонида Филатова «Бродячий театр» (стихи, пьесы и пародии).

Лето – работал над первым самостоятельным фильмом **«Сукины дети»** (автор сценария, режиссер и исполнитель главной роли).

1991

6 февраля – презентация новой книги Леонида Филатова – «Сукины дети» – в столичном Театре эстрады.

Весна – на экраны вышел фильм «Сукины дети».

Конец августа – Леонид Филатов и Нина Шацкая переехали в новую квартиру на Краснохолмской набережной.

1992

20–25 февраля – премьера в МХАТ спектакля «Игроки-XXI» по мотивам произведений Н. Гоголя (одна из главных ролей).

Лето – работает над своим вторым самостоятельным фильмом – **«Любовныепохождения Толи Парамонова»**, в основу которого легла его же пьеса «Свобода или смерть» (роль – Толя Парамонов). Из-за нехватки денег фильм пришлось законсервировать.

27 сентября – вступил в эпистолярную полемику с Валерием Золотухиным.

18 октября – в Театре на Таганке состоялась премьера спектакля «Дневник провинциала в Петербурге» – инсценировка Леонида Филатова и Николая Губенко по мотивам произведений М. Салтыкова-Щедрина. Съемки в фильме Эфраима Севелы **«Благотворительный бал»** (роль – режиссер).

1993

Зима—весна – снимает для ТВ передачу «Чтобы помнили» (первые шесть выпусков).

Лето – возобновил работу над фильмом «Любовные

похождения Толи Парамонова».

Съемки проходят в Москве и Париже.

23 сентября – публикация в газете «Правда» большого интервью Леонида Филатова под названием «Как мерзко быть интеллигентом».

4 октября – инсульт у Леонида Филатова.

Ноябрь – премьера по ТВ передачи Леонида Филатова «Чтобы помнили».

1996

Конецянваря – указом президента России Леониду Филатову присвоено звание народного артиста России.

Весна – Леонид Филатов и коллектив передачи «Чтобы помнили» награжден высшей телевизионной премией «ТЭФИ».

Начало июня – Леонид Филатов стал лауреатом Государственной премии России.

1997

7 января – Леониду Филатову присуждена премия «Триумф» за создание передачи «Чтобы помнили».

6 февраля – операция по удалению второй почки.

10 октября – операция по пересадке донорской почки.

2002

Январь – премьера фильма Сергея Овчарова «Про Федота-стрельца…» по одноименной сказке Леонида Филатова.

2003

15 октября – выступал на концерте своего друга Михаила Задорнова, где простудился и слег в больницу.

26 октября – Леонид Филатов скончался.

29 октября – похороны на Ваганьковском кладбище.

2006

Июль – на могиле Леонида Филатова установлен памятник.

* * *

Автор выражает благодарность всем коллегам-журналистам, кто в разное время писал о герое этой книги, а также брал интервью у него, его родственников и коллег по работе. Среди этих журналистов: О. Джигиль, В. Никифоров, А. Савельев, С. Мостовщиков, Г. Симанович, Н. Кузина, Н. Лагина, Д. Мельман, Ю. Луговской, Б. Велицын, Е. Трусова, Е. Светлова, Е. Слободчикова, О. Мартыненко, Г. Пруслин, Н. Дардыкина, А. Плешакова, С. Феклюнин, А. Славуцкий, А. Чуклин, Л. Лебедина, Т. Окулова, Н. Боброва, М. Невзорова, Д. Смирнова, С. Кучер, А. Белый, В. Горшенин, Д. Орлов, Г. Кузьмин, О. Гарина, О. Кучкина, Б. Мурадов, Е. Семеркина, В. Кожемякин, С. Орлова, А. Велигжанина, Н. Сирвили.

Отдельная благодарность работникам РГАЛИ.

В книге использованы следующие источники:

Газеты

«Аргументы и факты», «Московский комсомолец», «Правда», «Экспресс газета», «Труд», «Мир новостей», «Голос», «Крымская правда», «Таллинский политехник», «Московские новости», «Родная газета», «Аргументы и время», «Жизнь», «Новая газета», «Независимая газета», «Комсомольская правда», «Литературная газета», «Московская правда», «Советская культура», «Известия», «Собеседник»;

Журналы

«Советский экран», «Аврора», «Спутник кинозрителя», «Мир звезд», «Новый мир», «Искусство кино».

Книги

Т. Воронецкая. «Леонид Филатов».

В. Гришин. «От Хрущева до Горбачева».

Е. Кринко. «Жизнь за линией фронта: Кубань в оккупации».

Э. Рязанов. «Неподведенные итоги».

С. Кара-Мурза. «Манипуляция со знанием» и «Второе предупреждение».

«Неполадки в Русском доме». И. Ильф, Е. Петров «12 стульев».

Ф. Достоевский. Сочинения, Э. Иванян. «Рональд Рейган».

И. Фроянов. «Погружение в бездну».

Э. Макаревич. О. Карпухин. «Игры интеллигентов, или Социальный контроль масс».

В. Этуш. «И я там был». В. Золотухин. «На плахе Таганки».

В. Смехов. «Таганка: записки заключенного».
А. Гершкович. «Театр на Таганке».
А. Смелянский. «Предлагаемые обстоятельства».